

# SÖMÜRGEÇİLİĞE KARŞI: ABDÜLHAK HÂMİD TİYATROSU

Yüksek Lisans Tezi

SEVİM KEBELİ

Türk Edebiyatı Bölümü  
Bilkent Üniversitesi  
Ankara

Haziran 2007

# SÖMÜRGEÇİLİĞE KARŞI: ABDÜLHAK HÂMİD TİYATROSU

Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

SEVİM KEBELİ

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma  
Yükümlülüklerinin Parçasıdır.

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ  
Bilkent Üniversitesi  
Ankara

Haziran 2007

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Sevim Kebeli

Ailem'e...

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Laurent Mignon  
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Prof. Dr. Özer Ergenç  
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....  
Yrd. Doç. Dr. Banu Beliz Güçbilmez  
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....  
Prof. Dr. Erdal Erel  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

### SÖMÜRGEÇİLİĞE KARŞI: ABDÜLHAK HÂMİD TİYATROSU

Kebeli, Sevim

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Danışmanı: Laurent Mignon

Haziran 2007

Bu tezde Abdülhak Hâmid Tarhan'ın (1852-1937) İngiliz sömürgeciliğini konu alan *Duhter-i Hindû* (1876), *Finten* (1898), *Cünûn-ı Aşk* (1925-26), *Yabancı Dostlar* (1924-25) ve *Yadigâr-ı Harb* (1917) oyunlarındaki sömürü ilişkileri sömürge sonrası kuramlardan yararlanılarak incelenmiştir. Tezin birinci bölümünde Hâmid'in Avrupa'dan yeni türlerin alınması ve Osmanlı edebiyatı gibi konulardaki görüşleri "sahiplenme" ve "ulusal öz arayışı" gibi kavramlardan yararlanılarak ele alındı. Abdülhak Hâmid'in Batı'dan yeni türler alırken eski edebiyat geleneği ile bunu birleştirdiği, bir sentez arayışında olduğu görülmüştür.

Tezin ikinci bölümünde *Duhter-i Hindû*, Hindistan'daki İngiliz sömürgeciliğinin siyasi eleştirisi olarak okundu. Üçüncü bölümde, *Finten*'de İngiliz toplumu ve sömürgelerden gelenler arasındaki çatışmalar ve sömürgeciliğin psikolojik etkileri üzerinde duruldu. *Finten*'in sömürge politikalarında işlevsel olan Shakespeare'le ilişkisi incelendi.

Tezin son bölümünde *Cünûn-ı Aşk*'ta emperyalizmin kültürel etkilerine değinildi. *Yadigâr-ı Harb*, *Yabancı Dostlar* ve *Cünûn-ı Aşk*'ta ortaya çıkan Avrupalı sevgili ve vatan arasında seçim yapma çatışması, kültür ve emperyalizmle ilişkili olarak okundu. Çalışmanın sonunda Hâmid'in sömürgeciliği sadece siyasi yönleriyle değil kültürel ve psikolojik boyutlarıyla da ele aldığı sonucuna varılmıştır. Bu oyunlarda sömürgeciliğin İngiltere ile sınırlandırılarak eleştirilmesi de dikkat çekicidir. Hâmid, eserlerinde sadece sömürgeciliği eleştirmemiş Şarkiyatçılık gibi özcü söylemlerin de altını oymuştur.

Anahtar Kelimeler: Sahiplenme, Sömürgecilik, Kültür ve Emperyalizm, Sömürge Sonrası Çalışmalar

## ABSTRACT

### AGAINST COLONIALISM: ABDÜLHAK HÂMİD’S PLAYS

Kebeli, Sevim

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Laurent Mignon

June 2007

The aim of this thesis is to explore the imperialist context in Abdülhak Hâmid Tarhan’s (1852-1937) plays, namely *Duhter-i Hindû* (1876), *Finten* (1898), *Cünûn-ı Aşk* (1925-26), *Yabancı Dostlar* (1924-25) and *Yadigâr-ı Harb* (1917), by using post-colonial theories. In the first chapter, Hâmid’s position towards classical Ottoman Turkish literature and appropriating new genres from Western literature was analyzed in relation to the concepts such as “appropriation” and “authenticity”. Abdülhak Hâmid was trying to combine new genres with classical Ottoman literary tradition to reach a synthesis.

In the second chapter *Duhter-i Hindû* was read as a political criticism of British colonialism. The third chapter focuses on the conflicts between English society and the people coming from British colonies, and the psychological effects of colonialism on the colonized people. The intertextual relations between *Finten* and Shakespeare’s plays were scrutinized in terms of imperialism.

The last chapter focuses on the cultural effects of imperialism in *Cünûn-ı Aşk*. This chapter also deals with the conflict between imperialism and culture which is apparent in *Yadigâr-ı Harb*, *Yabancı Dostlar* and *Cünûn-ı Aşk*. The thesis concludes that Abdülhak Hâmid did not only write about political aspects of colonialism but also emphasized its cultural and psychological effects. The criticism of colonialism in these plays was limited to the British Empire. Hâmid did not only criticize colonialism but he also undermined essentialist discourses such as Orientalism.

Keywords: Appropriation, Colonialism, Culture and Imperialism, Post-colonial Studies

## TEŞEKKÜR

Bu tez için danışmanım Laurent Mignon’a çok şey borçluyum. Bu kadar geniş düşünen, yardımsever, güleryüzlü bir araştırmacının rehberliğinde çalışmak benim için büyük bir şans ve çok büyük bir onurdu. Hiçbir zaman tezimle ilgili aydınlatıcı yorumlarını ve manevi desteğini esirgemedi. Öğrenilecek şeylerin sınırsız olduğunu, bilginin paylaşıldıkça arttığını, farklı ilgi alanları olan bir araştırmacının çalışmalara geniş bir boyut getirebileceğini ondan öğrendim; kendisine herşey için çok teşekkür ediyorum.

Tezim için değerli eleştirilerini benimle paylaşan, yaptığım işe inanarak bana her zaman güvenen, manevi olarak güç veren değerli hocam Selim Sırrı Kuru’ya desteğinden ötürü çok teşekkür ediyorum.

Özer Ergenç ve Banu Beliz Güçbilmez tez jürime katılarak değerli önerilerini benimle paylaştılar, onların yorumları benim için ufuk açıcı oldu, ikisine de çok teşekkür borçluyum. Abdülhak Hâmid Tarhan’ın tiyatrolarının transkripsiyonunu titiz bir şekilde hazırlayarak bu çalışmayı mümkün kılan İnci Enginün’e teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez süresince desteklerini benden esirgemeyen arkadaşlarım Sibel Kocaer, Elif Bayraktar, Bayram Rahimguliyev ve Iva Walterova’ya, İstanbul’dan ihtiyaç duyduğum bir kitabı getirme cömertliğini gösteren Abdürrahim Özer’e çok teşekkür ediyorum ve tabii tezimi titizce okuyup benimle önerilerini paylaşan Hasan Çolak’a çok teşekkür borçluyum.



Araştırmaya, öğrenmeye dayanan bir meslek seçmemde bilginin en büyük erdem olduğunu anlatan anne ve babamın payı büyüktür. Onlar bana fikirlerimin, ideallerimin arkasında durmanın; eleştirel düşünmenin önemini gösterdiler, eğitimim sırasında maddi ve manevi yardımlarını esirgemediler. Kardeşlerim Evrim ve Yasemin varlıklarıyla yaşamıma renk kattı; sevinçlerimi ve üzüntülerimi paylaşabileceğim iki özel insan olduğunu bilmek bana huzur verdi. Evrim geçen yaz tezime çalışabilmem için güzel bir ortam hazırladı. Yasemin ve eşi Bilgin tez dönemimde de manevi destekleriyle yanımdaydılar. Teyzem Tayibe Demirdöğen ve eşi Yalçın Demirdöğen bana güç verdiler. Hepsine tüm kalbimle teşekkür ediyorum.

## İÇİNDEKİLER

	sayfa
Özet .....	iii
Abstract .....	iv
Teşekkür .....	v
İçindekiler .....	vii
Giriş .....	1
I. Osmanlı Edebiyatı Modernleşirken: Abdülhak Hâmid .....	15
II. Hindistan'da İngilizler: Duhter-i Hindû .....	31
A. Aşk Üçgeni .....	32
B. Hindistan'da İngiliz Yönetimi .....	46
C. Çifte Sömürü: Hintli Kadın .....	61
III. <i>Finten</i> .....	75
A. <i>Finten</i> Mukaddimesi ve <i>Yadigâr-ı Harb</i> .....	75
B. İngiliz Toplumu .....	85
C. Sömürgelerden Gelenler .....	99
D. Shakespeare'in İzinde .....	118
IV. <i>Cünûn-ı Aşk</i> .....	129
A. Sömürü İlişkileri: Yapıbozum .....	129
B. Halifelik .....	144
C. Kültür ve Emperyalizm .....	150
Sonuç .....	166
Seçilmiş Bibliyografya .....	171

<b>Özgeçmiş .....</b>	<b>176</b>
-----------------------	------------

## GİRİŞ

19. yüzyıl Osmanlı edebiyatını okumak, bu dönemdeki entelektüellerin İmparatorluğun geçmişiyle ve o zamanki durumuyla, İslam dünyası ve Avrupa ile hesaplaşmalarına, ülkenin geleceğine yönelik kaygılarına tanıklık etmek demektir. İmparatorluk, bir yandan ulusçuluk hareketlerine karşı koyarak toprak bütünlüğünü korumak için mücadele verirken bir yandan da Avrupa'nın askerî, siyasi, ekonomik ve kültürel hegemonyasına direnç göstermeye çalışmaktadır.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın (1852-1937), Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ve Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk yıllarında eserler vermiş, modern edebiyatın doğuşunda etkin bir isim olarak Türk edebiyatı incelemelerinde çok özel bir yeri vardır.<sup>1</sup> Bu tezin amacı, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın İngiliz sömürgeciliğini konu alan *Duhter-i Hindû* (1876), *Finten* (1898), *Cünûn-ı Aşk* (1925-26), *Yabancı Dostlar* (1924-25) ve *Yadigâr-ı Harb* (1917) oyunlarında sömürü ilişkilerini incelemektir. İnci Enginün, "Hâmid'in Tiyatroları" başlıklı yazısında Abdülhak Hâmid'in tiyatro eserlerini biçime ve konuya göre sınıflandırır. "Konularını İngiltere ve Hindistan'dan alan, siyasi yoruma elverişli eserler" başlığı altında *Duhter-i Hindû* (1876), *Finten* (1898), *Cünûn-ı Aşk* (1925-1926), *Yabancı Dostlar* (1924-1925) eserlerini değerlendirir; ancak bu başlık tüm eserleri kapsayacak nitelikte değildir;

---

<sup>1</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan'ın biyografisi için şu kaynaklara bakılabilir: İnci Enginün. "Abdülhak Hâmid Tarhan". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 40-50; İnci Enginün. *Abdülhak Hâmit*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2001; İhsan Sâfi. *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat: Abdülhak Hâmid Tarhan*. İstanbul: Degâh Yayınları, 2006.

çünkü *Finten* ve *Yabancı Dostlar* tiyatrolarında Hindistan konu edinilmemiştir. *Finten*'de eserin önemli karakterlerinden biri Hintlidir, ama Hindistan'ın eserin kurgusunda bir yeri yoktur. Bu eserlere ek olarak tezde Enginün'ün "konularını yerli hayattan alan oyunlar" kategorisinde değerlendirdiği *Yadigâr-ı Harb* (1917) piyesi incelenecektir (8).

Tezde incelenen *Duhter-i Hindû*, *Finten*, *Cünûn-ı Aşk* doğrudan İngiliz sömürgeciliğine odaklanan eserlerdir ve çalışmanın merkezinde yer almaktadır; tezin üç bölümü bu eserlerin incelenmesine ayrılmıştır. *Yadigâr-ı Harb* ve *Yabancı Dostlar* ayrı bölümler altında ele alınmamış, bunlara çalışmanın diğer bölümleriyle bağlantılı olarak yer verilmiştir. Tezde her bir eserin ayrı bir alt başlık altında incelenmesi, her eserde sömürgeciliğin farklı yönleriyle ele alınmasından kaynaklanır. Yazarın deneyimine, eserlerin yazılması arasında geçen süreye ve eserlerde konu edinilen mekâna göre tiyatrolarda sömürgecilik farklı boyutlarıyla sunulmuştur. Bu bütünlüklü resimleri anlatabilmek için, bu tez incelenilen tiyatrolara göre bölümler oluşturularak hazırlanmıştır.

Tezde yöntem olarak sömürge sonrası kuramlardan yararlanıldı. Türk edebiyatı incelemelerinde alışıldık bir yöntem olmayan bu yöntemin tercih edilmesinin iki nedeni vardır: Birincisi Abdülhak Hâmid'in İngiliz sömürgeciliğini konu alan eserlerindeki sömürge ilişkilerini incelemek için sömürge sonrası kuramlar işlevseldir. İkincisi, Türk edebiyatını sömürge sonrası çalışmalardan yararlanarak değerlendirmek, onu daha geniş bir çerçeve içinde farklı edebiyat gelenekleriyle ilişkili olarak ele alma imkânı sağlar. Bu bölümde öncelikle, Türk edebiyatı ve sömürge sonrası çalışmalar ilişkisi üzerinde düşünmüş başka araştırmacılarla diyalog içinde sömürge sonrası kuramlar ve Türk edebiyatı arasında nasıl bir bağlantı olabileceği sorusu üzerinde durulacaktır.

19. yüzyıl Osmanlı edebiyatı ve Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı üzerine incelemeleri olan Laurent Mignon, “Sömürge Sonrası Edebiyat ve Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Üzerine Notlar” başlıklı makalesinde “hem sömürgeci ülkelerin ve Batı’nın edebiyatlarını kritik gözle yeniden okumaya hem de yeni ulusal edebiyatları incelemeye yara[yan]” (Mignon 78) sömürge sonrası kuramların Türk edebiyatı incelemeleri için etkin bir yöntem olup olamayacağını tartışır. Sömürge sonrası kuramların temelini bir zamanlar sömürgeleştirilmiş ülkelerin Batı ile kurdukları ilişkileri, Avrupamerkezli yaklaşımları sorgulamak oluşturur. Laurent Mignon Türkiye’nin emperyalist Batı ile ilişkilerinde sömürülen ülkelerle paralellikler olduğunu söyler (79). Mignon, bu makalesinde Türk edebiyatının sömürge sonrası çalışmalardan yararlanılarak incelenmesinin yararlı bir yöntem olacağını belirtir.

Türkiye’nin sömürge sonrası çalışmalardaki yerine “Occidentalism: The Historical Fantasy of Modern” (*Oksidentalizm: Modernin Tarihsel Fantazisi*) başlıklı makalesinde, bir sosyolog olan Meltem Ahıska, kısaca değinmiştir. Ahıska’ya göre Türkiye’nin sömürgecilikle karmaşık bir ilişkisi olmasından dolayı, sömürge sonrası çalışmalarda Türkiye’ye yer verilmemiştir (Ahıska 359).

Ahıska, Edward Said’in *Şarkiyatçılık* kitabında Türkiye’ye değinmediğini belirterek, Said’in Osmanlı’nın tarih, felsefe, gezi yazıları ve sanat gibi alanlarda Şarkiyatçı görüşlere maruz kalmasını, 1. Dünya Savaşı’nda Türkiye’nin yenilmesini ve Osmanlı’nın önceki sömürge bölgelerini Batı’nın sahiplenmesini göz ardı ettiğini söyler (359). Said’in çalışmasında Türkiye’yi ihmal etmesini Ahıska, Türkiye’nin Said’in ait olduğu Arap dünyası ile problemli ilişkisine, Osmanlı İmparatorluğu’nun oradaki önceki sömürgeci güç olmasına bağlar; Osmanlı İmparatorluğu’nun Said’in çalışmasında kullandığı Doğu-Batı ve sömüren-sömürülen ikili karşıtlıklarını bozduğunu söyler (359-60). Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinin “sömürgecinin

sömürgeleştirilmesi” olarak tanımlanabileceğini belirtir ve sömürge sonrası eleştirinin çoğunlukla Türkiye’nin durumundan bihaber olduğunu söyler (360).

Tarihçi Carter Vaughn Findley de Türkiye’nin sömürge sonrası çalışmalardaki belirsiz konumundan bahsetmiştir. Sömürge sonrası milliyetçi araştırmalarda, sömürge ve yarı sömürge toplumlarının heterojenliğine değinilmediğini belirterek geç dönem Osmanlı İmparatorluğu’nun bu heterojenliği açık bir şekilde örneklendirdiğini söyler (Findley 18-19). Findley, Osmanlı’nın 19. yüzyıldaki durumunu şöyle özetler: “Bir taraftan Osmanlı İmparatorluğu resmi olarak bağımsız, çok uluslu bir imparatorluk olarak varlığını sürdürürken diğer taraftan bölücü milliyetçiliklere ve süper güç emperyalizme topraklarını kaptırmış; siyasi ve ekonomik bağımlılığa düşmüştür” (19). Findley ve Ahıska, sömürge sonrası çalışmalarla Osmanlı ve Türkiye’nin karmaşık ilişkisini sorunsallaştırırken Laurent Mignon, Türk edebiyatı ve sömürge sonrası çalışmalar arasında nasıl bir bağ kurulabileceğini ayrıntılı bir şekilde ele almıştır.

Osmanlı İmparatorluğu’nun durumunun sömürgecilik ve emperyalizmle ilişkisi üzerinde durulmaya değer bir meseledir. “En genel anlamıyla, emperyalizm imparatorluk oluşumuna işaret eder ve bütün tarih dönemlerinde bir milletin hâkimiyetini diğer komşu millet ya da milletler üzerinde genişletmesi şeklinde ortaya çıkmıştır” (Ashcroft, *Key Concepts* 122). Her ne kadar bu terim 19. yüzyılın sonunda Avrupa’nın yayılmacılığını tanımlamak için kullanılsa da kelimenin kökü Roma dönemine kadar uzanır (123). Emperyalizm kelimesinin ekonomik, stratejik ve siyasi çıkarlar için sömürgeler elde etme anlamını kazanmasının 1880’den sonra gerçekleştiğine dair mutabakat vardır (122). Kelimenin birinci anlamına uygun olarak imparatorluk hâline gelme sürecine Avusturya-Macaristan ya da Osmanlı İmparatorluğu örnek olarak verilebilir. Osmanlı, fethettiği bölgelerin vergisini alarak

bir zenginlik elde etmiştir, ancak bu doğal sınırlarını genişleterek imparatorluk hâline gelme sürecini, sömürgecilik olarak nitelendirmek doğru değildir. Bununla birlikte, Osmanlı'nın da yayılmacı bir imparatorluk olduğunu kabul etmek gereklidir. Günümüzde kullanıldığı şekliyle, emperyalizm Sanayi Devrimi'nden sonra gerçekleşmiştir. Bu dönemde daha fazla ham madde elde etmek ve ürettikleri ürünleri satabilecek uygun pazarlar oluşturabilmek için Avrupa ülkeleri arasında rekabet oluşmuştur. İngiltere ve Fransa gibi ülkeler Asya, Afrika, Amerika kıtaları gibi uzak bölgeleri işgal ederek o bölgelerin zenginliklerini ülkelerine taşımışlardır. Osmanlı Devleti'nin son döneminde toprakları Avrupalı güçler tarafından işgal edilmiştir, ancak bu durumu Ahıska'nın belirttiği gibi “sömürgecinin sömürgeleştirilmesi” (Ahıska 360) olarak tanımlamak doğru olmaz. Böyle bir yorum, Osmanlı Devleti ve Sanayi Devrimi'nden sonra Avrupa Devletleri'nin gerçekleştirdiği iki farklı şekilde işleyen yayılmacı imparatorluk anlayışını, aralarındaki uygulama farkına bakmadan kolaycı bir şekilde aynı kefedede değerlendirir.

Bu görüşlerden yola çıkarak, Türk edebiyatı sömürge edebiyatları ile karşılaştırılarak incelenebilir. Laurent Mignon, “Türk edebiyat tarihçisinin ve eleştirmeninin belki de yüzünü o kadar sık bir biçimde Paris'e veya New York'a değil de, Kahire veya Nairobi'ye de biraz çevirirse yararlı sonuçlara ulaşabileceğini” (Mignon 89) söyleyerek artık modern edebiyat çalışmalarının sadece Avrupamerkezli bir şekilde gerçekleştirilmesinin sağlıklı bir yöntem olmadığını ifade eder. Laurent Mignon'un sömürge sonrası kuramlar ve Türk edebiyatı arasında nasıl bir bağ kurulabileceğine dair öneriler sunan makalesi, tezin dayanak noktasını oluşturmuştur.



Türk edebiyatı çalışmalarının daha geniş bir çerçevede gerçekleştirilmesinin gerekliliğine Walter G. Andrews ve Mehmet Kalpaklı *The Age of Beloveds* (Sevgililer Çağı) adlı Osmanlı kültür ve edebiyatını Batı'yla karşılaştırmalı olarak inceledikleri çalışmalarında dikkat çekerler. Rifa'at Ali Abou-El-Haj'ın "kendine özgücülük" tanımını alıntılararak bu kavramın Osmanlı kültür ve edebiyatı çalışmaları için de geçerli olduğunu söylerler (24).

Osmanlı İmparatorluğu üzerine tarih yazımının bugünkü durumuna genel bir bakış, kendine özgücülüğün (particularism) bilimsel bedelinin ağırlığını hemen ortaya koymaktadır; çünkü Osmanlı tarihinin diğerleriyle karşılaştırılmazlığı ve aynı şekilde ele alınamazlığının vurgulanması bakış açımızı daraltmış ve birçok tahrifatın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Osmanlı tarihçileri sık sık, örneğin iltizam gibi dünyanın oldukça farklı devletlerinde ve kültürlerinde ortaya çıkan olguları yalnızca ama yalnızca Osmanlı İmparatorluğunu etkileyen dönemsel faktörlerin bir sonucuymuşçasına ele alma eğilimi içinde olmuşlardır. Osmanlı uzmanları seçtikleri olgunun 'farklılığını' o derece vurgulamışlardır ki, bu komşu tarihsel disiplinlerle bir diyalog olasılığını sadece zora sokmakla kalmamış, neredeyse imkânsız hale getirmiştir. Çalışma alanımızı, çoğu zaman diğer araştırmacıların ne yapmaya çalıştığımızı bile kestiremedikleri esoterik bir uğraşa döndürdük. (Rıfa'at Ali Abou-El-Haj 21-22)<sup>2</sup>

Andrews ve Kalpaklı, "Osmanlı tarihçileri için geçerli olan durumun (evrensel olmamakla birlikte) genellikle Osmanlı edebiyatı ve kültürü uzmanları için de geçerli olduğunu" belirterek alanlarının "içe dönük, oldukça özelleştirilmiş, ezoterik

---

<sup>2</sup> Burada, kitabın Oktay Özel ve Canay Şahin tarafından yapılan çevirisi kullanılmıştır.

ve İslamî edebiyatlarla bağ kuran anlayışlar dışında aşırı şekilde kendine özgücü” (Andrews 25) olduğunu dile getirirler.

İlginçtir ki, klasik Osmanlı edebiyatı ve kültürü (genellikle) ya kendine özgücü bir şekilde içe dönük ya da sadece Arap ve Fars edebiyatları ile ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Klasik edebiyat incelemelerinde hâkim olan bu içe dönük bakış açısının Türk modernleşmesi incelemelerinde benzer şekilde işlediği görülür: Türk modernleşmesi, “Avrupa’ya göre geç mi kalındığı, modernleşen edebiyatın Avrupa’dan nasıl etkilendiği, Avrupa standartlarına uygunluğu” gibi Avrupamerkezli sorular ve sorunlar çerçevesinde değerlendirilmiş; Avrupa karşısında ikincil konumda olan ve modernleşme sürecini Avrupa’dan sonra yaşayan tek ülke Türkiye’ymiş gibi bir tutum sergilenmiştir. Özel olarak edebiyatın modernleşmesi üzerinde durulursa, Avrupa’dan yeni edebî türlerin alınması sadece Türk edebiyatında örneği görülmüş benzersiz bir durum değildir. Türk edebiyatı incelemelerinde “Batılılaşma ya da Avrupalılaşma” olarak tanımlanan modernleşme sürecini sadece Türkiye yaşamamıştır. Bu nedenle Türk edebiyatının sömürge sonrası çalışmalarla ilişkilendirilerek incelenmesi verimli bir yaklaşım olacaktır.

İlk bakışta, sömürge sonrası çalışmalar ve Türkiye’yi bir arada düşünmek yadırgatıcı gelebilir. Burada sömürge sonrası kuramlar üzerinde daha fazla durmak konuya açıklık getirecektir. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths ve Helen Tiffin, *The Empire Writes Back* adlı sömürge sonrası edebiyat kuramları ve incelemelerini değerlendiren ve tanıtan kitaplarında “‘sömürge sonrası’ terimini sömürge döneminden günümüze kadar *emperyal süreçten etkilenen*<sup>3</sup> bütün kültürleri kapsayacak şekilde” kullandıklarını söylerler (2). Yani “sömürge sonrası” teriminin temelinde “sömürgecilik” değil, daha genel bir kavram olan “emperyalizm

---

<sup>3</sup> Alıntındaki vurgu bana ait (Sevim Kebeli).

(sömürü)” vardır. Edward Said, bu iki kavram arasındaki farklılığı şöyle açıklar: “Benim kullanacağım biçimiyle ‘emperyalizm’ terimi, uzak topraklara tahakküm eden egemen metropolün uygulama, kuram ve tavırları anlamına geliyor; hemen her zaman emperyalizmin sonucu olarak ortaya çıkan ‘sömürgecilik’ ise uzak topraklarda yerleşim yerleri kurulması demek” (Edward Said, *Kültür ve Emperyalizm* 45). Sömürge sonrası olarak nitelendirilen kuramların temelinde Avrupa’nın emperyalist etkisinin olduğu göz önünde bulundurulursa bu kuramların Türkiye ile çok ilgili olduğu da ortaya çıkar. Murat Belge, “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış” başlıklı makalesinde Batılılaşma hareketi ve sömürgeleştirici, emperyalist yaşantılar arasındaki benzerliğe dikkat çeker (Belge 57). Sömürge sonrası çalışmalarla ilgilenen bir araştırmacı olan Max Dorsinville bu çalışmaları adlandırmak için “Avrupa sonrası” terimini önermiştir (Ashcroft, *The Empire Writes Back* 24). Belki bu kuramların “Avrupa sonrası” terimi ile de karşılanabileceğini düşünmek, Türk edebiyatına yaklaşırken “sömürge” kavramının ağırlığını hafifletebilir. Şu da belirtilmelidir ki, bu çalışmada dünya literatürü ile bağ kurulması açısından daha yaygın bir kullanımı olan *post-colonial* teriminin çevirisi olan “sömürge sonrası” terimi kullanılmıştır.

Sömürge sonrası kuramlar her şeyden önce tarihsel bir deneyim olan sömürgeciliğe dayanmaktadır. Bu nedenle sömürge sonrası eleştiri için bağlam büyük önem taşımaktadır. “Sömürge sonrası edebiyatların eleştirmenleri kültürel üretimi anlamak için her zaman tarihsel, politik ve kültürel bağlamların öneminde ısrar etmişlerdir. Onlar bütün eleştiri ve eleştiriyi oluşturan değer yargılarının üzerine inşa edildiği belirtilmemiş varsayımları gün ışığına çıkarmaya çalıştılar” (Brydon 25). Bağlama bu kadar önem verilmesi bakımından sömürge sonrası çalışmaların metne yaklaşımı Yeni Tarihselciliğe benzer. Jan R. Veenstra, Yeni

Tarihselciliğin en dikkate değer eleştirmenlerinden olan Stephen Greenlat'ın eleştiri anlayışını ele aldığı makalesinde metinlerin uzayda yalıtılmış bir konumda olmadığını belirterek şöyle der: “Birçok bilimin nesnesinden farklı olarak, bir metin insanlar tarafından üretilir ve insan yapımı bir nesne olarak kendi toplumlarımızı, tarihlerimizi belirleyen ve şekillendiren tüm güçler tarafından temelden bilgilendirilir” (Veenstra 177). Greenlat'ın ayrıntılı analizlerinin de genel olarak metnin toplumu bilgilendiren aynı kültürel diyalektikler tarafından bilgilendirildiği üzerinde durduğunu söyler (180). Metinler toplum gibi, var olan koşullardan etkilendikleri gibi Greenlat'a göre, toplumda sosyal enerjinin dolaşımına katkıda bulunurlar. Greenlat sosyal enerji ile “kişisel farkındalık ve kimlik oluşturmada vazgeçilmez olan yaşama değer ve anlam veren deneyim yoğunlukları”nı kasteder (174). Bu yaklaşıma göre metin, hem içinde oluşturulduğu toplumsal koşullardan etkilenen, hem de bu koşulları etkileyen toplumsal bir ürün konumundadır. Bu tezde incelenilen metinlere de içinde oluşturuldukları dönemin ürünü olarak, tarihî koşullarla ilişkileri göz önünde bulundurularak yaklaşılacaktır.

Sema Uğurcan, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih* adlı kitabında Abdülhak Hâmid'in eserlerindeki tarihî içeriği inceler, ancak ilginç bir şekilde Uğurcan bu tezde incelenen eserlere—*Duhter-i Hindû, Finten, Cünûn-ı Aşk, Yabancı Dostlar, Yedigâr-ı Harb*—hiç yer vermez. Kitabının ön sözünde çalışmasında nasıl bir yaklaşım izlediğini şöyle belirtir:

Bu kitapta Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi yazarı Abdülhak Hâmid Tarhan'ın eserlerindeki tarihî muhtevayı inceledim. Tarihî muhtevayı yazarın geçmişte cereyan eden sosyal-siyasî olayları eserlerine konu alması ile sınırlandırdım. Geçmiş dönemlerin tarihî dünyasını canlandıran eserler üzerinde durdum. Hâmid'in bizzat şahit

olduğu, tarihe geçecek önemli olayları konu edindiği eserlere iki durumda yer verdim: Yazarın onlara tarih zincirinin bir halkası olarak baktığı durumlarda ve tarih vasıtasıyla yaşadığı döneme göndermeler yaptığı durumlarda. (Uğurcan 9)

Hâmid'in sömürgeciliği konu edinen oyunları İngiliz ve Hindistan tarihi ile yer yer de Türk tarihi ile sıkı bir ilişki içindedir ve bu oyunlar Uğurcan'ın "Hâmid'in bizzat şahit olduğu, tarihe geçecek önemli olayları konu edindiği eserler" olarak tanımladığı kategoriye tamamen uymaktadır. Bu nedenle Uğurcan'ın kitabında Hâmid'in İngiliz sömürgeciliğini konu edinen oyunlarına yer vermemesi önemli bir eksikliktir. Uğurcan çalışmasında, Hâmid'in geçmişi kurguladığı oyunlarına yer vermiş, ama yazarın yaşadığı dönemle ilişkili olan eserleri göz ardı etmiştir.

Abdülhak Hâmid Tarhan hakkında yazılanlara bakıldığında birbirinden çok farklı, çoğu zaman birbiriyle çelişkili yorumlar karşımıza çıkacaktır. Öncelikle onun döneminde nasıl ele alındığı üzerinde durulması gerekir. Çağdaşlarından eski edebiyatın kurallarına sıkıca bağlı olan Muallim Naci, Abdülhak Hâmid'e karşı çıkmıştır. Diğer çağdaşı olan şairler Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem ve Tevfik Fikret yazışmalarında her ne kadar onu eleştirseler de, çalışmalarının yenilikçi yönünü çok taktir etmişlerdir. 1908'deki 2. Meşrutiyet'ten sonra *Servet-i Fünûn*, *Fecr-i Ati* gibi dergiler etrafında toplanan kişiler tarafından Abdülhak Hâmid "kahraman ve büyük ulusal şair" olarak kabul edilmiştir; *Türk Yurdu* ve *Servet-i Fünûn* gibi dergilerde Abdülhak Hâmid'e ayrılmış özel bölümler vardır (De Bruijin 113).

Döneminde Hâmid'e getirilen en sert eleştiri, Nazım Hikmet'in 1929 yılında *Resimli Ay*'da yayımladığı "Putları Yıkıyoruz" başlıklı yazısıdır. Nazım Hikmet, döneminin en büyük şairi kabul edilen Abdülhak Hâmid'i eleştirerek onun yenilikçi

ve büyük bir şair olduğunu kabul etse de “Dâhî –i Âzâm” olmadığını belirterek onun yaşadığı dönemin Osmanlı İmparatorluğu’na has özelliklerini ifade edemediğini söyler (De Bruijin 116-17). Nazım Hikmet, Hâmid’in Avrupalı yazarları başarısız bir şekilde taklit ettiği görüşündedir (Nazım Hikmet 233-34). Bu şekilde Hâmid’i eleştiren Nazım Hikmet seneler sonra bu tavrını değiştirmiş, Abdülhak Hâmid’ten övgüyle söz etmiştir:

O zaman sekterdik... Biz mesela ‘Putları kırıyoruz’ kampanyasını neden açtık?.. Abdülhak Hâmid millî şair değilmiş... Saltanat devrinde, proleteryanın daha doğum halinde olduğu bir devirde onun proleter şairi olmasını nasıl bekleyebilirdik?!.. Adam büyük şair. Kendi ufuklarından çıkmış, dünya konularıyla ilgilenmiş. Abdülhak Hâmid yaşadığı devrin, şartların mahsulüydü. (235).

Nazım Hikmet, kendi döneminin koşullarıyla birlikte Hâmid’i ele aldığı anda onu başarılı bir şair olarak değerlendirmiştir, özellikle onun yaşadığı dönemdeki dünya konularıyla ilgilendiğini belirtmesi onun Hâmid’in İngiliz sömürgeciliğini ele alan oyunlarına vurgu yaptığını gösterir.

Nazım Hikmet’in “Putları Yıkıyoruz”daki Hâmid’e karşı sert tavrının bir benzerini Yahya Kemal’de de görürüz. Yahya Kemal, Cevdet Perin’le bir mülakatında Hâmid hakkında şöyle der: “Hâmid’e gelince: şiir sahasında ve hattâ umumiyetle edebiyat sahasında o da bize hakkiyle Garbı getirmiş sayılamaz. Hâmid ne yapmış? O da kendisinden evvel gelenler gibi mersiyeler yazmış... fakat tiyatro şeklinde!.. Akif ve Pertev beyler mersiyelerini nasıl kıt’alara ayırmışlarsa, o da perdelere ve sahneler ayırmıştır” (Perin 78). Hâmid’in yenilikçi bir şair olmadığını iddia eden Yahya Kemal 1906 yılında Londra’ya gittiğinde Hâmid’i ziyaret ettiğini belirterek o dönemde onun “kafası[nın] hâlâ şarklı” olduğunu söyler (Uysal 112).

Hâmid'in Londra'da oturmasına rağmen “geri” olduğunu iddia eder: “Düşünün Hâmid Londra'da oturuyor. Ve üstelik onların tesirinde kalıyor. Fakat kafa bakımından onlara ne kadar uzak!... Velhâsıl Hâmid çok geri idi.—Halbuki Hâmid'i şimdi bile, birçok bakımlardan çok ileri bulanlar vardır ya!” (96). Nazım Hikmet'e benzer bir şekilde Yahya Kemal de Hâmid'i Avrupa'nın “geri”sinde olarak nitelendirmiştir.

Hâmid'i böyle gerici ve “Şarklı” olarak nitelendiren görüşlere karşın onu yeniliğin temsilcisi sayan eleştirmenler de vardır. Gündüz Akıncı, Hâmid'in yeni, modern bir edebiyat kurulmasında öncü olduğu görüşündedir. “Hâmit'in, *Mesih* gibi bir görevi oldu; İsa, ümmeti kurtulsun, diye onların bütün günahını yüklenmiş, çarmıha gerilmişti. Yeniliğe düşman olan herkes, Hâmit'e taş atıp alay etti; ama, onun gölgesinde yeni bir nesil yetişti. Edebiyat tarihlerimiz, Hâmit'in bu emeğini hiçbir zaman unutamıyacaktır” (Akıncı 252). Sâkin Öner de Türk edebiyatına Batılı karakter kazandıran kişinin Hâmid olduğu görüşündedir (Öner 7). Ali Canip Yöntem, Hâmid için şöyle der:

Talih, her şeyde olduğu gibi edebiyatımızda da semâhatli davranmamıştır; altı asırlık edebiyatımız içinde göğsümüzü şişirerek kat'i bir itminanla Garb'a karşı, işte bizim de şiirimizin sîmaları, diye göstereceğimiz bülent çehreler—bilmem—dördü beşi geçebilir mi: Fuzûli, Bâki, Nef'i, Şeyh Galip ve nihayet hepsinden büyük Hâmit... Onunla Türk edebiyatı ve Türkler bir dâhî kazandılar. (aktaran Akıncı 250)

Yöntem'in Hâmid'i “Batı'ya karşı” övünç sağlayacak bir şair olarak nitelendirmesi çok önemlidir, kültürel olarak Avrupamerkezli anlayışların hâkim olduğu bir

dönemde, Türk edebiyatının Avrupa karşısındaki başarısını kanıtlamak için Yöntem, ömrünün büyük kısmını Avrupa’da geçirmiş Hâmid’i öne sürer.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde Hâmid’in döneminde modern bir insan olduğunu söyler: “O, devrinde yeni bir insandı. Hattâ bununla da kalmıyarak ‘modern’ insandı, diyebiliriz. Bu kelime ile, hazırlıkları, kıymetler cetveli, meseleler karşısındaki vaziyeti ve bilhassa yaradılışındaki hususiyetler ile bir buhran ve intikal devrine cevap verebilecek imkânların bütünü kastediyorum. Geleneklere karşı kayıtsızdır” (Tanpınar 512). Tanpınar, 19. yüzyılın büyük siyasi ve kültürel değişimleri barındıran karmaşık atmosferinde Hâmid’in kendi dönemindeki olaylar karşısında takındığı tavırların, değerlerinin yenilikçi olduğu görüşündedir.

Hâmid’i eski ve yeni, geleneksel ve modern, Doğulu ve Batılı, ilerici ve gerici gibi ikili kutuplara yerleştiren görüşlerin yanı sıra onu arada kalmış bir konuma yerleştiren yorumlar da vardır. Hikmet Ertaylan şöyle der:

Hâmid o iki çelik sanat bazusile eskiyi yeniye, şarkı garba öyle bağlamış, öyle bağdaştırmıştı ki bu kadar aykırı zihniyetleri bu kadar mahir bir kudretle birleştiren bir deha garp aleminde de görülmüş değildir. Hâmid eskiden eski, yeniden de yeni olmuştur. Şarkta teşebbüs olunan her sanat inkılabında, nümune olarak verdiği eserleriyle yol gösteren bir rehber salâhiyetiyle görünmüştür” (aktaran Tanural 20).

Ertaylan, Hâmid’i geleneksel ve modern, Doğulu ve Batılı karşıtlıklarını ortadan kaldıran, bu zıt kavramları ortak bir noktada kaynaştıran kişi olarak değerlendirmiştir.

Abdülhak Hâmid Tarhan’ın İngiliz sömürgeciliğini konu edinen İngilizlerin karşısına Hintli, Osmanlı ya da İngiltere’nin çeşitli sömürgelerinden gelen kişileri



yerleştirdiği oyunlarında Doğulu-Batılı, geleneksel-modern, sömüren-sömürülen gibi ikili karşıtlıklar ele alınır. Bu oyunları eser-merkezli bir şekilde ele almak Hâmid'in bu ikili karşıtlıkları nasıl ele aldığını gösterecek ve Hâmid'i birbirine zıt kutuplara yerleştiren yorumlara da Hâmid'in metinlerinden yola çıkan bir cevap sunacaktır.

Tezin yapısından kısaca bahsedilecek olursa, tezin birinci bölümünde *Duhter-i Hind*'nun "Hâtime" bölümünden yola çıkararak Abdülhak Hâmid'in Avrupa'dan yeni edebî türlerin alınması ve eski edebiyat konusundaki görüşleri üzerinde durulmuştur. Bu şekilde bir Osmanlı yazarı olan Abdülhak Hâmid'in Avrupa'ya karşı tavrı ortaya konulmuştur. Tezin ikinci bölümünde Hindistan'daki İngiliz sömürgeciliğini konu edinen *Duhter-i Hind* eseri ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

İngiltere'de sömürgeci gelen insanların yaşamlarının anlatıldığı *Finten*'in değerlendirildiği üçüncü blmde, İngiliz milliyetçiliği ve sınıf sistemi karşısında sömürgelerden gelenlerin mücadeleleri incelenmiştir. *Finten*'in n sözü ve *Yadigâr-ı Harb* birlikte ele alınarak Birinci Dünya Savaşı sırasında Hâmid'in İngiliz politikasına getirdiği eleştiriler irdelenmiştir. Bu blmde ayrıca *Finten*'de metinlerarası ilişki kurulan Shakespeare'in İngilizlerin sömürge politikasındaki işlevi ve Hâmid'in eserinin bu sömürge bağlamına nasıl yaklaştığı incelenmiştir.

Tezin son bölümü, *Cünûn-Aşk*'ta beliren İngiliz eğitim sistemi ile yetişmiş Hintli elitin kimlik bunalımını sorgular. Bu blmde, İngiliz yönetimine karşı koymak için "Halifelik kurumu"nın eserde nasıl ortaya çıktığına değinilmiştir. "Kültür ve Emperyalizm" başlıklı alt blmde *Cünûn-ı Aşk*, *Yadigâr-ı Harb* ve *Yabancı Dostlar*'da Avrupalı sevgili ve vatan arasında seçim yapma bunalımı, kültür ve emperyalizm ilişkisi ile bağlantılı olarak okunmuştur.

## BÖLÜM I

### OSMANLI EDEBİYATI MODERNLEŞİRKEN: ABDÜLHAK HÂMİD

*Duhter-i Hindû*'nun "Hâtime" bölümü yazarın eserinin dilini, şekilsel özelliklerini ve tiyatro türünü sorguladığı bir bölüm olarak çok önemlidir; o nedenle tezin bu bölümünde Abdülhak Hâmid Tarhan'ın dil ve tür ile ilgili meselelerdeki görüşlerine yer verilecektir. "Hâtime" bölümünden yola çıkarak Hâmid'in Tanzimat döneminde çok tartışılan Avrupa'dan yeni türlerin alınması ve eski edebiyatın sorgulanması gibi konulardaki görüşlerine değinilecektir.

Tanzimat edebiyatında bir yandan Batılı tür ve şekiller benimsenirken bir yandan da Osmanlı edebiyatı sorgulanmıştır. Laurent Mignon, "Sömürge Sonrası Edebiyat ve Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Üzerine Notlar" başlıklı makalesinde sömürgeleştirilmiş ülkelerde, düşünürlerin yeni ulusal edebiyatı yaratmak için sömürge dönemiyle ve sömürgecinin kültürüyle hesaplaştıklarını söyler (Mignon 79) ve Türk düşünürlerinin durumunu da şöyle açıklar: "Türk aydını ise edebiyat alanında tek bir öteki ile değil, iki öteki ile uğraşmaktadır: Birincisi, büyük ölçüde Tanzimat döneminden itibaren geliştirilen ideolojik bir söylemden ibaret olan klâsik Osmanlı edebî mirasıdır. İkincisi ise, on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı'yı iktisadî alanda sömüren ve askerî alanda ondan üstün durumda olan Batı'dır" (79-80). Modern Türk edebiyatının gelişim çizgisini bu çerçevede değerlendirmek

modernleşme ve ulusallaşma süreçlerini paralel bir şekilde okumaya olanak sağlayarak dönemin araştırmalarına bütünsel bir bakış getirecektir. Mignon, “sömürgeci geçmişle hesaplaşarak sömürge öncesi ideal ulusal gerçeğin aranması, yani ulusal öz arayışı veya *sıhhat* arayışı ile *sahiplenme* (veya temellük) sorunu” (78-79) gibi sorunsalların modern Türk edebiyatı incelemelerinde kullanılabileceğini belirtir. Abdülhak Hâmid’in modernleşme ve uluslaşma sürecindeki tavrını incelemek için bu kavramlar ufuk açıcı olacaktır.

Sahiplenme kavramı “sömürge sonrası toplumların emperyal kültürün belli unsurlarını—dil, yazı biçimleri, film, tiyatro ve hatta rasyonalizm, mantık ve analiz gibi düşünme ve tartışma biçimlerini— kendi toplumsal ve kültürel kimliklerini ifade etmek için devralması” anlamına gelir (Ashcroft, *Key Concepts* 19 ). “Sahiplenme dilin alındığı ve kendi kültürel deneyiminin ‘yükünü taşıyacak’ hâle getirildiği bir süreç” (Ashcroft, *The Empire Writes Back* 38) olarak da tanımlanmıştır. Bu tanımlara dayanarak sahiplenme sadece aktarmaya değil aslında alımlama ve adaptasyona dayalı bir edim olarak tanımlanmalıdır. Bu terim Tanzimat döneminde Batı edebiyatı ile kurulan ilişkileri incelerken etkin bir açılım sağlar. Sahiplenme terimi, merkezde Batı’nın yer aldığı ve modernleşme sürecini Avrupa’dan sonra yaşayan toplumları “ikincil, geç kalmış, taklit” sayan anlayışların tahakkümünü kırarak, bunları tahtlarından eder. Sahiplenme, emperyal kültüre ait öğeleri kendi kimliğini ifade etmek için benimsemek, yani taklit ederek değil de sorgulayarak, değerlendirerek kendine ait kılmak anlamına gelir. Böylece emperyal kültürle bir iletişim kurulur, ama bu iletişim Batı’nın yankısı değil; ötekini anlamaya, sorgulamaya, benimsemeye ve dönüştürmeye yönelik bir edimdir. Bu açıdan Türk edebiyatına bakıldığında Tanzimat döneminde üretilen edebî ürünleri “Batı’nın kötü bir taklidi” olarak değerlendirerek küçümseyen yaklaşımların

geçersizliği ortaya çıkar. Yani sahiplenme kavramı, Türk edebiyatı üzerinde tahakküm kurmuş Batı merkezli eleştiri anlayışını da tekrar gözden geçirmeyi gerekli kılar; bir eserin başarısını “Batılı kriterlere” uyup uymamasına göre belirleyen anlayışların tarihsel deneyime kulaklarını tıkayarak Avrupamerkezli bir eleştiri hegemonyası kurduklarını gösterir ve bu anlayışların altını oyar.

Bu inceleme için çok önemli olan ulusal öz arayışı sorunsalı, “sömürgeci kurtarma”<sup>4</sup> programlarında sömürge döneminin etkisini reddetme talebi şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu görüş, bazı biçim ve deneyimlerin yerel olmadığı anlayışını körükleyerek sömürge öncesi yerel gelenek ve göreneklerin tekrar kazanılmasını savunmuştur (Ashcroft, *Key Concepts* 21). Ulusal öz arayışı, sömürge öncesi geçmişle ilişki kurarak sömürge döneminin getirdiği melezlikten arınma, millî bir kimlik oluşturma yolunda bir girişimdir. Emperyalist Avrupa’nın etkisinden kurtulabilmek için sömürge öncesi geçmişle bir bağ kurmak aslında Avrupamerkezli dünya görüşüne de bir alternatif getirmektir.

Abdülhak Hâmid Tarhan, *Duhter-i Hindû*’nun “Hâtıme” bölümünde millî tiyatro kavramını sorgular ve Osmanlı Türkçesi ile yazılarak günlük yaşamı konu edinen eserlerin, döneminde “millî” olarak değerlendirildiğinden bahseder; ancak Hâmid bu eserleri bir “ahlak risalesi” olarak tanımlamanın daha doğru olacağını belirtir (150). Günlük yaşamdan bahseden eserlerin “bir kişinin yüzüne ayna tutmak gibi” bilineni gösterdiğini söyledikten sonra Hâmid kendi millî tiyatro tanımını ortaya koyar:

Türkçe tiyatro oyununa millî diyebilmek için ya Lazlar, Kürtler, Arnavutlar, vesaire idâdın yani millet-i Osmaniye efrâdından olup da âdet ve tabiatları halkımızca etrafıyla malum olamayan akvâmın tesâvir-i ahvâline dair olmalıdır: Müelliflerinin himmet-i millet-

---

<sup>4</sup> “Decolonization” terimi tezde “sömürgeci kurtarma” şeklinde çevrilmiştir.

perverânesini inkâra mecal olmayan *Ecel-i Kaza* gibi, *Besa* gibi, *Delile* ile *Ebulala* gibi.

Yahut tarih-i İslâmca bazı havârik-ı vukuat yine İslâm'dan vücudu fahra sebep bir şöhet-i azîme sahibinin tercüme-i kemâlini müş'ir olmalıdır. Üdebâ-yı garbın tarihlerde istihrâç ile âlem-i ma'rifete pek çok misâlini yâdigâr ettikleri halde bizde henüz bir eseri görülemediği gibi.

Veyahut mündericâtı Osmanlıların halde, mazide i'tilâ-yı şânını mucib bir vak'ayı musavvir olmalıdır! (Tarhan, *Duhter-i Hindû* 150-51)

Abdülhak Hâmid, millî tiyatro tanımını üç farklı konu üzerine inşa etmiştir. Bunlardan birincisini Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı farklı milletlerden oluşan tebaasının çoğulluğunun ifade edilmesi oluşturur. Hâmid o dönemde hâlâ Osmanlı İmparatorluğu'na bağlı bulunan Arnavutlar ve Lazlar, Kürtler gibi Osmanlı tebaasının çeşitliliğini dile getirerek uluslaşma hareketleri karşısında birleştirici bir güç olarak Osmanlılık kimliği oluşturmaya çalışır.

Millî tiyatroya konu olabilecek ikinci mesele, İslam tarihindeki önemli olayların ve övgüye değer, başarılı kişilerin yaşamlarının ele alınmasıdır. Hâmid, Batı'da bu konuda birçok eser olmasına rağmen Osmanlı edebiyatında böyle konulara yer verilmediğini belirtir. Burada Batı ile bir karşılaştırma yapması, Avrupa'da kendi tarihlerini konu edinen anlı şanlı eserler olmasına karşın Osmanlı edebiyatında böyle eserler bulunmamasından duyduğu endişeden kaynaklanır. İslam tarihine önem verilmesi de Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Müslüman tebaayı İslam şemsiyesinde birleştirmeye yöneliktir. İlk iki maddeden anlaşıldığı üzere, 19. yüzyılda ulusçuluk hareketleri ve Avrupa'nın işgali sonucunda dağılmaya başlayan

imparatorluğu bir arada tutmak için ortaya atılan Osmanlıcılık ve İslamcılık gibi ideolojiler Hâmid'in millî tiyatro anlayışının temelinde yer almaktadır.

Millî tiyatroya konu olabilecek sonuncu mesele ise o dönemde ve geçmişte Osmanlıların şanını artıran olayların, başarıların anlatılmasıdır. 19. yüzyılda Avrupa karşısında git gide ekonomik ve siyasi üstünlüğünü kaybeden “hasta adam” Osmanlı'nın şanlı geçmişini yazmak, aslında Avrupa ile rollerin değiştiği, üstünlüğün Osmanlı İmparatorluğu'nda olduğu dönemleri hatırlamak anlamına gelir. Tarihsel millî tiyatroda sadece geçmişin değil de geçmişteki parlak günlerin seçilip aktarılması da olumlu bir geçmiş imajı oluşturma kaygısını gösterir. Bu şekilde Hâmid, günden güne erozyona uğrayan Osmanlı Devleti'nin imajını güçlendirmeye çalışır.

Millî tiyatroyu oluşturacak bu üç hususa birlikte bakıldığında, bunların Osmanlı'yı bir arada tutmaya çalışan formüllerin bileşimi olduğu görülür. Abdülhak Hâmid, hem kaynağı Avrupa olan tiyatro türünü sahiplenmiş hem de bunu Avrupa karşısında Osmanlılık kimliğini güçlendirecek şekilde millîleştirmeye çalışmıştır. Tiyatronun bu şekilde sahiplenilmesi Avrupa'nın üstünlüğüne karşı bir direniş olarak yorumlanabilir. Geçmişe dönmek ise, Avrupa'nın etkisinden uzaklaşmayı, yani ulusal öz arayışını gösterir.

Hâmid, millî tiyatro anlayışını kendi yazdığı oyunlarda da takip etmiştir. Türk tarihi ile ilgili olan *İlhan* (1913), *Turhan* (1916), *Tayflar Geçidi* (1917), *Ruhlar* (1922), *Arzîler* (1925) gibi oyunlar Türk tarihini aktararak Avrupa karşısında bir direniş simgeleri.

Endülüs tarihini konu edinen *Tarık yahut Endülüs'ün Fethi* (1879), *İbn Musa* (1880), *Nazife* (1876), *Tezer yahut Melik Abdürrahmani's-sâlis* (1880), *Abdullahü's-sagîr* (1917) başlıklı tiyatrolar İslam tarihi ile kurulan ilişkiden dolayı Hâmid'in

“millî tiyatro” tanımına uygundur. Bu tiyatroları İdris Nasr Mahgoob, “Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Konusunu İslâm Tarihinden Alan Piyesleri” başlıklı doktora tezinde şöyle değerlendirir:

Endülüs medeniyeti Osmanlılara ideal olarak görünen [B]atı medeniyetine tesir etmiş olan İslâmiyet’in medeniyet bakımından zaferidir. Ziya Paşa’nın Endülüs tarihinde bu tezi ileri sürdüğü ve şuurlu bir şekilde işlediği görülür. İslâmiyet’in yüce bir din olduğuna inanan Hâmid’in eserleri de Hristiyan Avrupa’ya karşı bir çeşit müdafaadır. Endülüs İslâmî zaferin adeta bir delili olarak ileri sürülmektedir. Ayrıca iki farklı din mensuplarının İslâmiyet’in sonsuz hoşgörüsüyle yaşadıkları Endülüs’te Hâmid, Osmanlı imparatorluğunun adeta bir modelini bulmuştur. (Mahgoob 180-81)

Endülüs tarihiyle ilgili oyunlar Avrupa karşısında Müslümanların geçmişteki siyasi üstünlüğünü vurgulayarak 19. yüzyıldaki Avrupa sömürgeciliğine karşı bir direniş içerir. Endülüs örneğiyle Müslümanların Avrupa topraklarını işgal ettiği dönemin hatırlanması, Avrupa’nın yayılmacılığına karşı durulabileceğini konusunda bir iyimserliği barındırır. Bir yandan da Endülüs örneği Müslümanların kendi kimliklerini koruyarak Avrupa ile iç içe olduğu bir yapıya örnek teşkil eder. Bu nedenle, Avrupa emperyalizminin dünyayı çepeçevre kuşattığı bir dönemde geçmişe dönerek Avrupa’daki bir İslam medeniyeti olan Endülüs’ü hatırlamak işlevsel görünmektedir.

Yazısının başında millî tiyatro için kendi ölçütlerini belirleyen Abdülhak Hâmid, bu yazının devamında *Duhter-i Hindû*’nun tiyatro türü ile ilişkisini şöyle açıklar:

Şunu da itiraf edeyim: *Duhter-i Hindû* yazılışında tiyatro kaidesiyle tatbîk kabul etmez, huzzardan bazısının tafsilli tafsilli muhâtabâtı hele ma’raz-ı temâşâda büsbütün garâbet-engîz olur. Bunun sebebi, emelim tasvîr-i hayal olduğundan, esnâ-yı tahririnde ma’raz-ı temâşâyâ vaz’olunup olunmayacağını düşünmediğimle beraber mertebe-i efkârımı tiyatro aktörlerinin kasvet-i takrîri derecesine tenezzül etmediğimdir. (153)

Burada çok ilginç bir durum söz konusudur: Tiyatro metni yazan Hâmid, sonuç bölümünde tiyatroların sınıflandırılması, millî tiyatro gibi konularda kendince ölçütler belirledikten sonra eserinin sergilenip sergilenmeyeceğini düşünmediğini, bu nedenle de oyununu hikâye gibi yazdığını söyler. Amacının şekilden ziyade anlattığı konu olduğuna dikkat çekerek eserinin şekilsel yönden tiyatro türüyle uyumsuzluğunu önemsemediğini gösterir. Bütün bunlara ek olarak fikirlerinin “oyuncuların kasvetli anlatımına tenezzül edecek kadar [düşük olmadığını]” belirtir. Aslında Hâmid’in bu sözleri Avrupa’dan gelen tiyatro türünün ölçütlerine, otoritesine bir başkaldırıdır. Hâmid, tiyatronun sahne yönünü yok sayarak bu türün en temel özelliğine meydan okur. Diğer bir yönden, Batı’da da teatralite karşısı Platon, Mallarmé, Nietzsche gibi yazarlar vardır, Hâmid’in tavrı onların tiyatro anlayışları ile de ilişkilendirilebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde Hâmid’in tiyatronun sahnelenme boyutunu göz ardı etmesini onaylamaz:

Oynanmak için yazmamak nev’in birinci şartını kabul etmemektedir. Oynanmak için yazmamak tiyatronun bütün kaidelerine, bu sanatı yapan bütün muvazaalara meydan okumaktır. Halbuki kendisinden çok daha acemi olan Nâmık Kemal sahne için yazar. Bir seyirci kitlesini,



onun kendi içindeki yardımını kabul eder; onun için çalışır. Vâkıa o da talâkatının sahnede ne tesir yapacağını, aktörün bunu nasıl taşıyacağını düşünmez. Fakat tiyatroyu tiyatro olarak kabul ediyordu.

Tiyatro için yazılmıyan yahut oynanılabileceğinde şüphe edilen tiyatro eserinin hiç olmazsa bir poem olarak yazılması, nevin üstünde hususî bir mahiyet taşıması lâzımdı. Halbuki Hamid’de bu yoktur.

Bu inkâr bir yığın güçlükler doğurur. (588-89)

Bu sözlerinde Tanpınar, olanı incelemek yerine, olması gerekeni belirtir. Hâmid’in tiyatro türünden sapmasını yorumlamaya çalışmaktansa yargılamayı tercih eder. Avrupa’dan edebiyat türlerinin sahiplenilmesini Tanpınar’ın yaratıcı, dönüştürücü ve sorgulayıcı bir süreç olarak ele almadığı, Avrupa standartlarından sapmayı hoş karşılamadığı görülür. Aslında Tanpınar’ın bu yorumu Hâmid’in tiyatrolarının eleştirisine hâkim olan “Batılı standartlara uygun olmadığı için başarısız ve sorunlu kabul etme” yaklaşımının tipik bir örneğidir. Oysaki önceden de belirtildiği gibi Batılı türlerin uyarlanarak alınmasını imleyen sahiplenme kavramı böyle eleştirileri geçersiz kılmaktadır.

Abdülhak Hâmid’in hem edebî bir ürün olarak hem de bir sahne sanatı olarak tiyatro türü konusunda bilgi sahibi olduğu yazılarından anlaşılmaktadır. Hâmid sahnelenmek için yazılan bir oyun ve sahne için yazılmayan bir oyun arasındaki farkların da bilincindedir. Kendisi eserini sahnelenmesi için yazmadığını açıkça belirtir; yani sahne için yazmamak “acemi” olmaktan doğan bir yetersizlik değildir, Abdülhak Hâmid’in bilinçli bir tercihidir. Hâmid’in tiyatro türünü sahiplenirken bunu kısmen alması onun muhalif duruşunu göstererek ideolojik bir anlam taşır. Hâmid tiyatro türünü alarak Batı edebiyatı ile bir denklik oluşturmakta, bir yandan da bu türü kendi ölçütlerine göre biçimlendirmektedir. Hâmid’in sahne ve metni

birbirinden ayıran tavrı, Osmanlı gösteri sanatlarının metne dayanmayan, doğaçlama yapısı ile de ilişkilendirilebilir. Osmanlı kültüründe edebiyat ve gösteri sanatlarının yeri nasıl ayrırsa Hâmid de edebî tür olarak tiyatroyu alsa da tiyatronun sahnelenme boyutunu sahiplenmek istemez.

“Hâtime” bölümünde Hâmid, şiirin modernleşmesi bağlamında üzerinde çok tartışılacak olan “Tagannum Manzumesi”nden de bahseder: “Bir de bilmem itiraz olunacak mı? İkinci fasıldaki manzume edebiyât-ı Osmaniyede emsâli mevcut olmayan tarz-ı garbî üzredir, maksadım o vâhide nazmın Türkçede ne şive kesbedeceğini tecrübe idi. Binaenaleyh anladım: Lisanımız ki her yolda ifâde-i merâm için müsâiddir, bu zemin üzre de letâfetini kaybetmeyecek” (153). Abdülhak Hâmid, tiyatro türünü sorguladıktan sonra, *Duhter-i Hindû*’da Türkçe ile Batılı tarzda şiir yazmayı denediğini ve Türkçe’nin buna müsait olduğunu söyler. Batılı bir üslubun Türkçe ile de yakalanabileceğini göstermesi, Batı ölçütlerini kullanarak ana dilinin yetkinliğini kanıtlama çabası olarak yorumlanabilir.

Hâmid’in tiyatroları şeklen ele alındığında aruz ile, duraksız hece ile, mensur olarak ve nazım nesir karışık olarak yazılmış tiyatro eserleri karşımıza çıkar (Enginün, “Hâmid’in Tiyatroları” 8). Hâmid’in şiir ve tiyatroyu birleştirmesi, özellikle de Divan şiirinin en belirleyici özelliklerinden biri olan aruz vezni ile oyun yazması önemlidir, böylece Batılı tiyatro türü ile Osmanlı şiiri birleştirilerek melez bir tür ortaya çıkar. Petra de Bruijin, şiirin Osmanlı yazarlarının Batı kültürü ve kendi kültürleri arasında bağ kurmasına imkân verdiğini söyler (De Bruijin 3). Bruijin, Bernard Beckerman’ın drama metodu ile Hâmid’in aruz ile yazdığı *Eşber* (1880) tiyatrosunu incelediği çalışmasının sonunda Hâmid’in eserini Batı’nın manzum drama yapısı ile Osmanlı Türk şiiri geleneğini birleştirerek kurguladığını söyler (224). Aruzla yazılmış tiyatro şeklinde oluşan melez tür, Batılı tiyatro türünün

evrensellikinin altını oyar. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths ve Helen Tiffin birlikte hazırladıkları sömürge sonrası çalışmaların temel kavramlarını açıklayan kitaplarında “evrensellik” ve sömürgecilik arasındaki ilişkiyi şöyle açıklarlar:

Evrensellik, insan hayatı ve deneyiminin yerel kültürel koşulların etkisini aşan indirgenemez özellikleri olduğu varsayımdır. Evrensellik hâkim kültürün deneyimleri, değerleri ve beklentilerini bütün insanlık için geçerli sayan hegemonyacı bir var olma anlayışı önerir. Bu nedenden dolayı, emperyal hegemonyanın en önemli özelliklerinden biridir, çünkü onun ortak insanlık varsayımı (veya iddiası)—kültürel farklılığa değer verme ve kabul etme konusundaki eksikliği—sömürgecinin çok yönlü ve kapsamlı sömürsünü maskeleyen amaçlar olarak emperyal söylemin sömürgeleştirilenin ‘ilerleme’ ve ‘gelişme’si için [olduğu] duyurusunu vurgular. (Ashcroft, *Key Concepts* 235)

Evrensellik anlayışı sömürgecinin kültürünü hegemonyacı bir şekilde sömürgelerine kabul ettirmek için kullandığı bir araç olarak, sömürgeciliğin emperyalist boyutunu maskeleyerek sömürüyü meşrulaştırmada kullanılmıştır. Sömürgeci kendi kültürünü evrensel olarak tanımlayarak onu ilerlemeci ve evrimsel bir yaklaşımla insanlık kültürünün en üst noktası gibi sunar. Bu nedenle Hâmid’in aruzla oyunlar yazması, tiyatrunun sahnelenme boyutunu sahiplenmemesi ve millî tiyatro tanımı oluşturmaması, Batılı tiyatrunun evrensellik anlayışını baltalar. Böylece Batılı ölçütlerle sınırları belirlenmiş olan tür kavramının otoritesi sarsılır. Hâmid her ne kadar Batılı edebî türleri sahiplense de onları mutlak bir otorite olarak kabul etmemiş, Osmanlı geleneği ile birleştirerek melez bir yapı ya da “taklit” oluşturmuştur. Wendy M. K. Shaw, “Taklit edimi, tıpkı ırkçılık gibi ideal öznesini tanımlamak için dışlama gücünü sarsan hümanizmi sarstı: En gelişmiş biçiminin Avrupalı veya Batılı olduğu

varsayılan insandı bu ideal özne” (Shaw 318) sözleriyle taklit etmenin Avrupamerkezciliğin altını oyduğunu söyler. Sömürge sonrası eleştirinin temellerini atan eleştirmenlerden biri olan Homi Bhabha, değiştirerek sahiplenmeyi “sömürülenin orijinalin kopyasını üretmeyip yanlış temellük ettiği ‘melez’ anlarda, sömürülenin hâkim metni yeniden şekillendirmesi, onun arada kalmışlığını açığa çıkararak otoritesini inkâr etmek” (Prakash 17) olarak okur. Frantz Fanon, bu dönemde ortaya çıkan “*yeni, alışılmadık sanatsal ifade şekillerinin* insanların dinamizmine ve değişim için enerji toplamalarına tanıklık ettiğini” söyler (McLeod 87). Hâmid’in tiyatrolarında Osmanlı geleneği ve Batılı tiyatro arasında bir sentez oluşturmak istemesi de Batılı tiyatro türünün evrensel olmadığını, yerel koşullara göre değişiklik gösterdiğini vurgularken bir yandan da Batı kültürünün mutlakiyetçi otoritesine başkaldırı içerir.

Hâmid bir yandan Avrupa’dan edebî türler ve biçimler sahiplenirken bir yandan da bunlara uygun vezin, kelime hazinesi ve imaj sistemi üzerinde çalışmaktadır. Namık Kemal ile yazışmalarında bu iki şairin modernleşme sürecinde Osmanlı edebî mirası ve Batı— Türk modernleşmesindeki iki “öteki”—ile nasıl bir etkileşim içinde oldukları görülür. Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid’in bu yazışmaları Türk edebiyatının modernleşmesine öncülük etmiş iki yazarın bu konudaki görüşlerini açıkça ortaya koyar. *Duhter-i Hindû* için yazdığı bir şiiri Hâmid, Namık Kemal’e gönderir. Namık Kemal de onun şiirini şöyle değerlendirir:

Sözün sade olmadığını, tabîî olmadığını itiraf ile, ‘Acemâne de değildir’ diyorsun: Hakkın var; fakat elfazın bazı yerleri biraz dikkatsiz; fakat manâsı ‘Alafranga.’ Bilirsin ki halâvet kelimesini acemâne birtakım te’villat-ı dûr dûra düşülmeksizin şeb-i mehtap ile tevfiği mümkün olamaz. Dağ tepelerinin ziya-yı mihr ile taç giymesi ise Avrupa’ya

mahsus bir hayaldır. Ben Şarklı'yım; bu teşbihte mülâyemet, bir münasebet göremiyorum. Var ise beyan olunsun. (Tansel 28)

Taçla ilişkili olan bir imajdan bile rahatsızlık duyan ve kendisini “Şarklı” olarak tanımlayan Namık Kemal, bir yandan da edebiyatın modernleşmesini çok önemseyerek eski edebiyatı savunanları şiddetli bir şekilde eleştirir (Erbay 47).

Namık Kemal eski edebiyatın âdeta bir sembolü olan aruz veznini aşılması gereken bir engel olarak görmekte ve “acem evzânı” diye tanımlayarak Osmanlı kültürünün değil, Fars kültürünün bir ögesi olarak tanımlamaktadır (33). Eski edebiyatın karşısında yer alan bu tavrına karşın Namık Kemal, Batılılaşmanın siyasi yönü konusunda da tereddütlüdür. Vefik Paşa'nın Ayastafenos Antlaşması'nı imzalamasına kızarak “‘Vallah, billah Frenk olmayacağız’; hususiyle billah, vallah tallah Moskof olmayacağız” (Tansel 65) der. Namık Kemal'in “Frenk ya da Moskof olmak” ifadesinde modernleşmenin ötekine benzemeye değil de, öteki “olmaya” yol açmasından duyulan korku saklıdır. Namık Kemal siyasi bakımdan Batı'nın karşısında yer alırken edebiyat açısından modernleşmeyi gerekli görmüş ve eski edebiyat karşısında sert bir tavır takınmıştır.

Namık Kemal ve Hâmid mektuplarında Türkçe yazma konusundaki çabalarından bahsederler. Hâmid aruz vezni ile Türkçe yazamadığını söylediğinde Namık Kemal de ona parmak hesabı, yani hece vezniyle yazmasını tavsiye eder (Erbay 29). Ancak ikisi de hece vezniyle yazılan eserleri ahenk bakımından beğenmezler (31). Ancak aruz vezni ile yazıldığında Türkçe'de uzun ünlüler olmadığı için Arapça ve Farsça'nın etkisinden kurtulmak kolay değildir. 25 Haziran 1879 tarihli mektubunda Hâmid, Namık Kemal'e şöyle yazar: “Arûzu yapanlar bizim gibi adam değil mi? Onlar da hatâ edebilir” (32) diyerek Türkçe yazmaya uygun olacak şekilde aruzda bazı değişiklikler yapmayı önerir; ancak Namık Kemal

yüzyıllardır Osmanlı halkı arasında kabul görmüş aruzun tahrif edilemeyeceği görüşündedir (32). Burada Hâmid'in Osmanlı edebiyatının önemli bir unsuru olan aruz geleneğini dönüştürerek Türkçe edebiyat üretmek için işlevsel bir hâle getirmeye çalıştığı görülür. Bu tavrı, Hâmid'in kültürel konularda eski-yeni arasında kesin sınırlar çizmeden geçmişle süreklilik bağı kuran bir değişimi benimsediğini gösterir.

Namık Kemal'in "acem vezni" diyerek aruzu ve aruzla yüzyıllardır üretilen Osmanlı edebiyatını ötekileştirmesine karşın Hâmid'in bu konudaki tutumu farklıdır. 1879 yılında Recaizade Mahmut Ekrem'e yazdığı mektupta Hâmid şöyle yazar: "Türkçe vezin arûzda olan evzân-ı arabiyyedir. Evzân-ı arabiyye bizim için Frenk vezinleri gibi ecnebî değildir, Acemler için de öyledir. Üç lisanın bir vezni var. Böyle olmasa gazelliyât ve kasâidimize Türkçe dememek lâzım gelir. Bu ise evrâk-ı havâdisimize de Türkçe değildir demek kâbilinden olur" (Erbay 38). Hâmid, burada Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" makalesi ve Namık Kemal'in "Mukaddime-i Celal'de sertçe eleştirdikleri, Arap ve Fars edebiyatıyla ilişkisinden dolayı yerel olmamakla itham edilen klasik Osmanlı edebiyatına sahip çıkar. Hâmid'in Arap ve Fars kültürlerini değil de Avrupa kültürünü yabancı ve öteki olarak tanımlaması da önemlidir.

Modernleşme konusunda böyle eskiyi ve Batı'dan sahiplendiği unsurları kendince dönüştürerek bir sentez yaratan Hâmid, modern Türk edebiyatının temellerini atan kişidir. *Eskiler ve Yeniler: Tanzimat ve Servet-i Fünun Neslinin Divan Edebiyatına Bakışı* başlıklı kitabında Erdoğan Erbay, Hâmid'in modernleşme sürecindeki tavrını şöyle açıklar:

Tanzimat'tan sonra, divan edebiyatı nazım şekillerini sınır tanımadan değiştiren, gelenekten gelen kalıpları kıran ve Türk şiirinde inkılâp

yapan, karakteriyle de bu inkılâbı destekleyen Abdülhak Hamid’dir. O, Türk edebiyatının tarihî gelişim ve değişiminin nirengi noktalarını, yani Tanzimat, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âtî, Millî Edebiyat, Cumhuriyet devri Türk edebiyatını bizzat idrak etmiş olmasına rağmen, eski edebiyata değil hücum etmek, bu dönemlere ait değerleri yeni ile müşterek bir noktada buluşturmanın yollarını aramıştır. Hâmid’in bütün tenkidleri, geleneği olduğu gibi muhafazaya çalışan eski edebiyat taraftarlarına yöneltilmiştir. (178)

Döneminde eski ve yeni konusundaki tartışmalar, ikisinden biri arasında bir seçim yapma zorunluluğu gibi algılanırken Hâmid klasik edebiyat ve Batılı formları birleştirmek için çaba göstermiştir; ancak şiirde yaptığı yeniliklerle birçok eleştirmenin hücum ettiği eski edebiyattan da en fazla uzaklaşan kişi olmuştur. Erbay, “Hamid, şiirlerinde yaptıklarıyla Şinasi, Namık Kemal gibi münekkidlerin salladıkları, ancak yıkamadıkları gelenek ağacını bütün kökleriyle yok eden insan ünvanını almayı haketmiştir” (178) der. Burada Erbay, Hâmid için “gelenek ağacını bütün kökleriyle yok eden insan” diyerek aşırı yorum yapmış ve Hâmid’in eskiyi dönüştürerek yeniye taşıma çabasını, eski edebiyatın etkilerinin görüldüğü eserlerini göz ardı etmiştir.

Abdülhak Hâmid’in Batı’dan edebî türler alınması konusunda bu türleri dönüştürerek millîleştirme şeklinde bir yöntemi vardı. Peki Hâmid, Batı dillerinden kelimeler alma konusunda nasıl bir tavır takınıyordu? İngiliz sömürgeciliğini konu edinen tiyatro eserlerinde Hâmid, genelde Osmanlı kültüründe olmayan şeyler için ve özellikle de mekân isimleri için İngilizce ya da Fransızca kelimeleri çevirmeden kullanır. “Abdülhak Hâmid’in Stilistik Kelime Yaratıcılığı” başlıklı makalesinde Ahmet Caferoğlu bu konuyu şöyle değerlendirir:

*Eşber, Duhter-i Hindu, Tarık* ve emsâli eserlerinde, âdeta yabancı Avrupa menşeli kelimelerden bir nevi kaçınılma havası sezilmektedir. Hâmid'in üslûp hazinesinde yer alacaklar, antroponimler dışında hep Fransızca olup, daha fazla kültür unsurlarından sayılırlar. *Opera, tiyatro, frak, moda, bülvar, paradi, dans, büket, kokot, sosyete, familya, parfüm* ve emsali gibi. (1)

Kelimeleri çevirmeden sahiplenmek sömürge sonrası çalışmalarda “kültürel farklılığı belirtmek için bir araç” olarak değerlendirilir (Ashcroft, *The Empire Writes Back* 64). “Çevrilmeyen kelime metonimik kalarak kültürler arası metnin merkezinde yer alan deneyim boşluğunu vurgular” (66). Çevrilmeyen kelime metonimik olarak iki kültür arasındaki deneyim farklılıklarına işaret eder. Böylece Hâmid kültürler arasındaki farklılığı da vurgulamaktadır.

Fatma Müge Göçek, Mustafa Nihat Özön'den alıntılanarak Hâmid'in *Liberte* eserinde Fransızca kelimelerin kullanılmasını değerlendirir:

Batı kökenli kelimeler sultanın muhaliflerine sembolik bir direniş imkânı da veriyordu. Hürriyet, serbestiyet, millet gibi tehlikeli bazı kelimelere sultanın uyguladığı sansürü delmek amacıyla bazı yazarlar Fransızca kelimeleri çeviri yoluna başvurmada, olduğu gibi kullanmaya başlamışlardı. Örneğin, bir Osmanlı aydını, ilerici bir Osmanlı devlet adamının katlini anlattığı oyununun adını *Liberte* koymuştu. Oyundaki karakterlerin adları da Fransızcadı: Özgürlük perisinin adı ‘Liberte’ idi, diğer karakterler ise ‘Nasyon’, ‘Despot’ ve ‘Press’ di. Dahası, oyunun kahramanının adı ‘Liberal’ di (Özön 1962: 6). Özelde Batılı kelimelerin bu yaratıcı tarzda kullanımı, genelde ise Batılı



sembollerin Osmanlıcadaki yorum biçimleri, Batılı fikirlerin Osmanlı toplumunda geniş bir yer tuttuğunu göstermektedir. (Göçek 271)

Hâmid, hürriyet, özgürlük, basın, millet gibi kelimelerin Fransızcasını kullanarak, Abdülhamid dönemi istibdatı içinde fikirlerini ifade edebilmiştir, bu yöntem Hâmid için bir kaçış olmuştur. Çevrilmeyen kelimelerin alıcı kültürdeki bir eksikliğe işaret ettiği hesaba katılırsa *Liberte*'de çevrilmeyen bu kelimelerin istibdat döneminde Osmanlı toplumunda eksik olan düşünce özgürlüğü ve bağımsız basına işaret ettiği söylenebilir. Hâmid'in Batı dillerinden sahiplendiği kelimelerin kültürel deneyim farklılıkları ve politik ortamla ilişkili olması onun başka dillerden kelimeler sahiplenirken bilinçli bir tutumu olduğunu gösterir.

Buraya kadar Abdülhak Hâmid'in 1876 yılında yayımlanan *Duhter-i Hindû* tiyatrosu ve buna yakın tarihlerdeki yazıları incelenerek Hâmid'in sahiplenme ve ulusal öz arayışı meselelerini ele alışı incelenmiştir, ancak buradaki sonuçların Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde yazmış Hâmid için genellenemeyeceği belirtilmelidir, çünkü Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde "Osmanlılık kimliğini" savunan Hâmid, millî bir devletin kurulmasıyla Türk kimliğini destekleyen yazılar kaleme almıştır. Cumhuriyet döneminde de sade Türkçe'yi savunmuş, "saf Türkçe kelimelerin" kullanılması gerektiğini belirtmiştir (Sâfi 82-83).

## BÖLÜM II

### HİNDİSTAN'DA İNGİLİZLER: *DUHTER-İ HİNDÛ*

*Duhter-i Hindû*'yu Abdülhak Hâmid Tarhan, 1876 yılında İngiltere'ye ve Hindistan'a gitmeden önce yazmıştır. Eser, içinde bazı manzum parçaları da barındıran bir tiyatro eseri olarak yazılmıştır. Hindistan'daki İngiliz sömürgeciliğinin konu edinildiği *Duhter-i Hindû*'da, mekân Hindistan'dır. Bu eserini nasıl yazdığını Hâmid, *Finten*'in ön sözünde şöyle anlatır:

Nitekim Hind'i de, İngiltere'yi de görmeden evvel yazdığım *Duhter-i Hindû* Hindistan'daki İngiliz idare-i müstebidesinden feryâd ve figân edici bir kitap olmuştu.

*Duhter-i Hindû*'da tasvir ettiğim ahvâl ve ehvâl Hindistan tarihi şهادet eder. [...] Bazı müverrihlerin garazkâr oldukları malûm bulunduğundan bir Fransız tarihini işhad ederek yazdığım *Duhter-i Hindû* tiyatrosunda hakikate benzer hayalât ile tarihe benzemez hikâyât olabilir. (158-59)

Abdülhak Hâmid'in bir Osmanlı yazarı olarak kendi yaşadığı dönemde dünya tarihinde önemli bir yeri olan sömürgecilik gerçeğini eserlerine konu edinmesi, sömürge sonrası çalışmalar için çok önemlidir; bu alanda Osmanlı edebiyatı

bağlamında bir pencere açmayı mümkün kılmaktadır. Hâmid, yazdıklarına kaynak olarak İngiliz ya da Hint tarihlerini değil de bir Fransız tarihini “şahit olarak” gösterir. Bu tavır, Hâmid’in tarih yazıcılığının devletlerin ideolojilerine göre biçimlendiğinin bilincinde olarak konuya sorgulayıcı bir şekilde yaklaştığını gösterir. Hâmid—o dönemde önemli bir sömürgeci güç olan—Fransa’nın tarihini kullanarak *Duhter-i Hindû*’yu yazdığını söyler. Böylece, Avrupa karşısında siyasî gücünü git gide kaybeden, toprakları Avrupalılar tarafından işgal edilen Osmanlı’nın değil de, sömürgecilik konusunda o dönemde İngiltere’den aşağı kalmayan Fransızların tarihini şahit tutarak İngiltere’yi eleştirdiğini ima eder. Bu şekilde Hâmid eserinin nesnelliğinin altını çizerek yazdıklarına tarihî bir geçerlilik kazandırmak istemektedir; ancak “hakikate benzer hayalât ile tarihe benzemez hikâyât” sözleri ile eserini tanımlayarak sonuçta *Duhter-i Hindû*’nun “tarihî gerçeklikler”le ilişki kuran “kurmaca bir eser” olduğunu belirtir.

#### A. Aşk Üçgeni

*Duhter-i Hindû*’nun konusunu İngiliz egemenliğindeki Hindistan’da Hintli kız Surucuyi ile İngiliz Tomson’ın ilişkileri oluşturur. Sömürge bağlamının odak noktasını oluşturduğu eserde Surucuyi ve Tomson’ın ilişkisini, sömürülen-sömüren, Hintli-İngiliz ikili karşıtlıklarını esas alarak okumak gereklidir. Tomson ve Surucuyi, Tomson’ın Surucuyi’yi bir boğa yılanından kurtarması ile tanışır. Bu yönüyle eserin Şarkiyatçı söylemle örtüşen bir başlangıcı vardır: Doğu kurtarılıp sahiplenilmeyi beklemektedir (Said, *Şarkiyatçılık* 231). Medeni Tomson da Hintli kızı vahşi doğanın elinden kurtarmıştır. Sırada ikinci adım; yani Hintli kıza sahip olmak vardır.

Eser bir sahne olarak Gucerat’ın tasviriyle başlar.

Gucerat havalisinde Gotavla nâm köyün civarı. Bargayolvor ırmağının kenarı, ırmağın kenarında ananas, turunç, portakal, incir-i âdem ağaçları, şeker kamışları, ağaç kavunları, nesrin, nilüfer, şeboy ve karanfil, haşhaş, manolya çiçekleri, sazlıklar, çimenlikler, ötede beride bülend ve bâlâ hurma nihalleri, ceviz, temr, mango, pipalade, alaçi, filfilek, badem, tanbul, kakule, kakamya ağaçları, daha uzakta; pala, vidak ormanlarıyla mestûr kızıl dağlar, ağaçların arasında ve dağın eteğinde damları mısır ve buğday hasırıyla dört tarafına mâil ve mermer sıvasıyla sıvalı kulube-vârî hâneler, kâşâneler müşahede olunur.

(Tarhan, *Duhter-i Hindû* 37)

Burada Hâmid'in Hindistan'ı tasvir ederken aklına gelen sıcak bölgelerde yetişen bütün bitkileri abartılı bir biçimde saydığı görülür, Hâmid'in bilmediği bir yeri tasvir ederken o bölgeyle ilişkilendirebileceği herşeyi âdeti bir liste yapar gibi ansiklopedik bir şekilde sıralaması eserde yapay bir atmosfer oluşturmuştur.

İlk sahnede bir İngiliz zabiti olan Tomson ve Hintli kız Surucuyi birlikte. Tomson asker giysileri içindeyken, Surucuyi rengarenk giyinmiş, “dirseklerinde ve bileklerinde ve ayaklarının oynak yerinde ve boynunda, kulaklarının etrafında, alnının üstünde ve belinde hububat ve esdâf makulesi şeylerden halkalar, halhaller, diziler, bilezikler, gerdan-bendler, küpeler, askılar, kemerler...” takmıştır (37-38). Bu şekilde Surucuyi bitkilerden, sedeften hazırlanmış ve halka gibi özelliğine dikkat çekilen takılarıyla doğanın bir parçasıdır, üzerindeki halkaların bu kadar vurgulanması da sembolik olarak onun özgür olmaması ile ilişkilendirilebilir. İnci Enginün, Surucuyi'nin eserde “tabiatın kızı” olarak tasvir edildiğini söyler (Enginün, “Duhter-i Hindû/Finten Hakkında” 11).

Yerlinin doğanın bir parçası olarak tasvir edilmesi üç şekilde yorumlanabilir: Sömürgeci söylemde, yerliler doğaya yakın olarak tasvir edilerek “ilkel” bir şekilde konumlandırılmıştır (Mcleod 81-82). Buna karşı olan yerli söylemde ise toprak, coğrafya ile yerli arasında bağ kurmak, o toprağın sömürgeciye değil de yerlilere ait olduğunu kanıtlama çabası olarak ortaya çıkmıştır (81). İlk sahnede Surucuyi, çiçek toplamaktadır; ancak Tomson onu yanına çağırır, böyle çiçek toplamasının tehlikeli olduğunu söyleyerek Surucuyi’yi uyarır. Surucuyi topladığı çiçeklerin hiçbirinin Tomson’ın rengine benzemediğini, ama bu çiçeklerin “Tomson’ın iç yüzü gibi rengarenk” görüldüğünü söyler (38). Surucuyi’nin bu sözleri Tomson’ın ırksal farklılığına ve açık tenine vurgu yapar. Hindistan’ın doğası, çiçekleri bile yerlilere benzerken açık tenli İngilizlerin sadece [karanlık] iç dünyası Hint doğasına benzemektedir. Surucuyi’nin sözlerinde Hint doğası içinde Tomson’ın varlığı son derece uyumsuz görünmektedir, böylece eserde yerlilerin doğayla ilişkilendirilerek ilkel olarak tanımlandığı söylemlere karşıt bir söylem oluşturulur. Hâmid, yerlilik ve ıkellik arasında kurulan yapay bağı sorgulamak yerine aynı yüzeysel ve dışlayıcı ilişkiyi kullanarak karşıt bir söylem oluşturur ve okuyucunun, İngilizin Hindistan’daki varlığını doğal, alışıldık birşey olarak algılamasına fırsat vermez.

Yerli ve doğa arasındaki ilişki konusunda Jean-Jacques Rousseau’nun (1712-78) görüşleri önem taşır. Rousseau’nun çalışmalarının temelinde medeniyetle kirlenmiş insanın nasıl özgürleştirilebileceği sorusu vardır. Rousseau, “doğayı bütün kötülüklerin bir panzehiri olarak görür ve ideal özgürlüğün doğada ve kendi bakış açısına göre yabani insanın yaşamında olduğunu söyler” (Cocchiara 120). Ona göre medeniyetten uzaklaşıp doğaya yaklaşıldığında insanlar özgürleşebilecektir. Bu açıdan küçük kasabalarda, köylerde yaşayan insanlar doğaya daha yakın oldukları için medeniyetin insanı kendi doğasından ayıran tehditlerinden uzaktadırlar.

Rousseau, “büyük şehirlerde yaşayan orta sınıf insanlardan farklı olarak, halkın taşrada, insanın hâlâ doğanın—Tanrı’nın doğasının—bir parçası olduğu küçük şehirlerde yaşadığını” söyler (Cocchiara 124). Rousseau medeniyetin ve kültürün karşısına doğayı koyarak doğayı yüceltir. Yerli olanın saflık ve masumiyet ile ilişkilendirilmesi *Duhter-i Hindû*’da doğa ile ilişkisi öne çıkarılarak tasvir edilen Surucuyi’nin eserde İngiliz medeniyetini temsil eden Tomson’ın karşısında yerlinin masumiyetini temsil ettiğini düşündürür. Zaten, eserde İngiliz medeniyetini Hindistan’a taşıma kaygısı olan İngiliz karakterler insanî özellikleri bakımından güvenilmez, olumsuz karakterler olarak çizilmişken doğaya yakınlıkları vurgulanan Hintliler dürüst, masum insanlar olarak tasvir edilmişlerdir.

Tomson’ın arkadaşı Dikson, Surucuyi’den şöyle bahseder: “Kız da oldukça güzeldi. Epeyce güzeldi. Adeta güzeldi. Çok güzeldi vesselâm. İngilizler gibi beyaz değil, Hintliler gibi sarı da değil. Esmer hiç değil, buğdayî desem yine değil, başka türlü bir hoş rengi vardı. Pek hoş, pek tatlı idi” (120). Eserde Surucuyi’nin renginin böyle belirsiz bir şekilde betimlenmesi onu beyaz İngiliz ve sarı/siyah Hintli ikili karşıtlığı yani düalistik bir ilişki içinde değerlendirmeyi olanaksız kılar. Surucuyi’nin böyle belirsiz bir şekilde konumlandırılması sömürüyü meşru kılacak şekilde Şarkiyatçı söylem içinde klişeleşmiş ikili karşıtıklara karşı bir direnç oluşturur.

Eserde Surucuyi’nin ilk sözü “Tomson, bak şu tarlada bu kadar çiçekler var da hiç birisi senin rengine benzemiyor. Hiç birisinin renginde, senin yüzündeki kadar taravet yok. Şu çiçeklere desem desem senin iç yüzün gibi regareng görünüyor diyebilirim” (38) şeklinde Tomson’ın beyaz rengine dikkat çeker. Surucuyi, Tomson’ın açık teninin tazeliğini beğenmekle birlikte beyaz İngilizin iç dünyasından, niyetlerinden korkmaktadır. Çalışmaları psikiyatri, felsefe, politika,

kültürel çalışmalar gibi birçok alanda etkili olan Frantz Fanon, *Peau Noire, Masques Blancs* (Siyah Deri, Beyaz Maske) isimli kitabında siyahlar ve beyazlar arasındaki ilişkileri inceler. Fanon, Mayotte Capécia'nın *Je suis Martiniquaise* kitabından yola çıkarak beyaz bir erkekle evlenmek isteyen siyah bir kadının durumunu anlatır:

Mayotte her konuda itaat ettiği beyaz bir adamı sever. Bu beyaz adam onun 'sahib'idir. Mayotte bu ilişkiden yaşamına bir parça beyazlık getirmesinden başka hiçbir şey istemez, talep etmez. Zihninde bu adamın yakışıklı mı yoksa çirkin mi olduğunu düşünürken şöyle yazar: 'Bütün bildiğim onun mavi gözleri, sarı saçları, açık teni ve onu sevdiğim'. Bu öğeleri uygun bir sıraya göre düzenlemenin aslında şöyle bir sıralama üreteceğini söylemek zor değildir: 'Onu sevdim çünkü mavi gözleri, sarı saçları ve açık bir teni vardı'. (Fanon 43)

Aslında bu satırlar *Duhter-i Hindû*'nun özeti gibidir. Surucuyi her ne kadar Tomson'ı güvenilir bulmasa da herşeye rağmen "sahip" diye hitap ettiği Tomson'ı sever, Tomson'dan ilgi dışında hiçbir şey talep etmez. Onun bu sevgisinin temelinde daha ilk satırlarda ortaya çıkan beyaz adama duyduğu tedirginlikle karışık hayranlık vardır. Zaten Surucuyi'nin yaşamının merkezinde açık tenli Tomson yer alır, Hint toplumu ile ilişkileri sınırlıdır. Eserde Surucuyi'nin Hintlilerle hiç diyalog kurmaması sadece çevresindeki Hintliler kendisiyle konuştuğunda onlara yanıt vermesi, bunun dışında da Hintlilerle iletişim kurmaması—*sati* sahnesinde Hint toplumuna yönelik sert eleştirileri hariç—dikkat çekicidir. Fanon, kitabında beyaz bir adamla evlenme hayalleri kurarak kendi toplumundan uzaklaşmış, sömürgeciye hayran kadınlardan bahseder (48-49). Surucuyi'nin durumu bu siyah kadınların durumundan farklı görünmemektedir. Eserde Surucuyi'nin tek düşüncesi Tomson'ın sevgisini kazanmaktır, takıntılı bir şekilde Surucuyi, Tomson'dan sevgi talep eder,

sürekli Tomson'ı görmeye, onunla iletişim kurmaya çalışır, bunun dışında başka bir eylemi yoktur.

Surucuyi, Tomson için yazdığı şiiri okuyarak ona sevgisini anlatır. Burada Surucuyi'nin şiirler yazması onun okuma-yazma bildiğini ve yazılı (medeni) kültürün bir parçası olduğunu gösterir. Surucuyi'nin bu duygusal şiirleri karşısında Tomson'ın verdiği tepki “Şaşıyorum? Bunları benim için mi okuyorsun?” (39) şeklinde bir şaşkınlıktan ibarettir. Surucuyi'nin aşırı duygusal şiirlerinden sonra Tomson bilginin başkalarına, “cehalet içindeki kavimlere” öğretilmesinin gerekliliği üzerine vecize gibi sözler sıralamaya başlar (39-40).

Tomson- Bakayım... Herkesin yaptığına dikkat etmelidir. Fakat herkesin yaptığını yapmaya rağbet etmemelidir. İnsan her şeyi öğrenmelidir, iyiliği isbat, kötülüğü mahv için öğrenmelidir.

Surucuyi- Şüphe yok.

Tomson- Bir şeyi öğrenmek de başkalarına öğretmek içindir.

Surucuyi- Malum.

Tomson- Kendi bildiğinden yalnız kendisi istifade eden insan, yavrusunu yiyen canavar gibidir.

Surucuyi- Öyledir a.

Tomson- Ne kadar âlim de olsa nâdân sayılır.

Surucuyi- Ne şüphe?

Tomson- Eshâb-ı kemâl malumatını ta'mîm etmek lazımdır.

Surucuyi- Elbette!.. (39)

Tomson'ın bu sözleri “cahil kavimleri eğitme” gibi “yüksek” amaçlar taşıyan sömürgecinin kibirli sesidir. Eserde Tomson'ın Surucuyi'ye akıl öğretmek için klişeleşmiş, ezberlenmiş atasözlerini ardı ardına mantıksızca sıralaması,



sömürgecinin sömürüsünü meşrulaştırmak için sürekli vurguladığı medenileştirme misyonunun Tomson’ın sözlerindeki gibi hiç sorgulanmadan, klişe şeklinde ortaya çıktığını gösterir. Tomson, Hintli kıza otoritesini kabul ettirmek için ezberlediği, bağlamdan kopuk, anlamsız cümlelerini büyük bir kendine güvenle uzun uzadıya sıralar; gelişmiş toplumların bilgisini almak gerektiğini, kendi bilgisini başkalarına aktarmanın önemini anlatır. Onun bu sözleri karşısında Surucuyi sıkıntıdan patlayarak “Bitti mi?” diye sorar, Tomson hâlâ devam ettiğinde de “Adam sen de, bizim nemize lâzım? Bahsimize bakalım” (40) der. Tomson konuşmasına buna rağmen devam edince de Surucuyi, bazı insanların Tomson gibi zulmün zararlarını anlattıklarını; ama yeri geldiğinde de en fazla zulmü kendilerinin işlediğini söyler (40). Surucuyi bu şekilde sürekli medeniyetten, bilgiden, insanlıktan söz eden sömürgeci söylemin aslında en şiddetli zulmü de uyguladığını belirtmiş olur.

Surucuyi, Tomson’ın ayrıntılıca açıkladığı medenileştirme misyonuna inanmaz ve şöyle der: “Demek istiyorum ki, ben daha seni öğrenemedim. Söylediğin hak-perverâne sözler ise beni ne vefa ve muhabbetinden emin eder, ne de mehasin-i ahlâkını temine kafidir” (40-41). Burada Surucuyi’nin Tomson’a karşı çok güvensiz olduğu görülür. Bu sözler ayrıca özgürlük, insan hakları gibi kavramların ortaya atıldığı, bu kavramlardan bahsedilen Batı dünyasının aynı zamanda emperyalizmi de uygulamasına getirilen bir eleştiriyi içerir.

Surucuyi ikisinin dinlerinin farklı olmasına dikkat çektiğinde, Tomson, bir ilişkide sevginin önemli olduğunu, dinin ise önemli olmadığını söyler. “Şurasını bil ki, dinlerimizin akla, hikmete, tabiata tevaful etmeyen ahkâmından ekseri birer sanâdır ki, bizce bizim rahipler, sizce sizin brehmenler tarafından mücerred terfi-i mesned, istihsâl-i menfaat, ibka-yı nâm, tevsî-i şöhret gibi dâiyelerle hakikat-i hâlâ zeyledilmiştir” (41). Burada din adamlarının dinî kuralları kendilerince

yorumlamaları eleştirilir. Ayrıca, Tomson, Surucuyi'ye kavuşmak için din bile olsa hiçbir engeli kabul etmez. Surucuyi, Tomson'a güvensizliğini dile getirdikten sonra kollarını açıp ona doğru, sevgisini haykırarak koşar. Onun bu tavrı, Tomson'ın güvenilmezliğinin farkında olmasına rağmen, İngiliz 'sahib'ine duyduğu koşulsuz aşk ve hayranlıkla ilgilidir. Surucuyi sonunda üzüleceğini bilse de ne pahasına olursa olsun beyaz İngilizle birlikte olmak ister.

Tomson, Surucuyi'ye sarıldığında "Ben ölürüm de senden ayrılmam. Biz ikimiz bir vücuttan ibaretiz. Seni benden Brahma değil ecel bile ayıramaz!.. Birbirimizi sevmek için yaratılmışken birbirimizi sevdiğimiz için mi öleceğiz?" (44) diyerek ona olan bağlılığını dile getirir. Burada Tomson'ın ikisinin de birbirleri için doğduğunu söylemesi İngiliz ve Hintli olma arasında bir ayrım yapmadığını gösterir. Tomson, Surucuyi ile fiziksel bir yakınlık yaşarken aralarındaki eşitliği, sevginin önemini vurgular; dinî, millî ya da politik kimliklerinin farklılığına dikkat çekerek yakınlaşmalarına engel olacak hiçbir şey söylemez; birbirini seven iki insan olmalarını öne çıkarır.

Tomson, Surucuyi'yi İngiltere'ye götürmek ister: "Seni bu vahşi dağlardan kurtarayım. İngiltere bahçelerine götüreyim.. Görenler İngiltere'de güzellik terakki etmiş desinler. Memleketimizin medeniyet ve mamuriyetini temâşâyâ gökten melekler inmiş zannetsinler ve bilmeyenler de bilsinler ki, İngilizler adaletle mâlik oldukları Hindistan ikliminden İngiltere'ye neler naklederlermiş" (45). Tomson, Surucuyi'nin sadece dış görünüşüne değer verir ve onu Hindistan'a ait bir güzellik olarak görür, onunla hiçbir psikolojik bağı yoktur; sevgisi, ilgisi tamamen Surucuyi'nin dış görünüşüne odaklıdır. Güzel bir Hintli kadınla birlikte olmak da aslında Hindistan'ın sömürsünün farklı bir boyutudur, güzelliğin sömürülmesidir. Tomson'ın sözlerinde İngiltere'nin Hindistan'a adaletle sahip olduğunu söylemesi

de bu sömürünün inkârıdır. Surucuyi’yi “medeni” İngiltere’ye götürme fikri Tomson’ın ülkesinin ne kadar ileri olduğunu güzel bir tanığa onaylatarak otorite elde etme çabasını gösterir.

Tomson sözlerine şöyle devam eder: “Lutfet de şehirden şehre nefyolunan hainler gibi Londra’dan tâli’siz çıkan Tomson, ordusunun önünde düşmanın tahtgâhına giren padişâh-ı muzaffer gibi dünyanın en bahtiyar adamı olsun da vatanına öyle girsin” (46). Burada Tomson’ın Surucuyi ile ilişkisinin tam bir savaş gibi fetih amacına yönelik olduğu görülür. Tomson’ın Hintli kıza sahip olması, “düşmanın tahtgâhına girmesi” anlamına geleceği için, Surucuyi ile birlikte İngiltere’ye dönmek bir zafere işaret edecektir. Burada Şarkiyatçı anlatılarda Doğu’nun kadını olarak tasvir edilişi hatırlanmalıdır:

Şarkiyatçılıkta, Batı erkekleşirken—aktif, hâkim, akılcı, kontrollü ve dünya nimetlerinden elini eteğini çekmiş gibi nitelikler kazanırken—Doğu bütünüyle ‘kadınlaştırıldı’; pasif, itaatkâr, egzotik, zevk verici, cinsel açıdan gizemli ve baştan çıkarıcı sayıldı. Bu benzetme, karşısındakini betimlerken özellikle cinsel bir kelime hazinesini Batılı olanların kullanımına sunar: Doğu ‘arzu’larını kabarttığı yolcular tarafından ‘içine girilmiş’; ‘sahiplenilmiş’, ‘zorla ırzına geçilmiş’, ‘kucaklanmış’ ve sonunda erkek sömürgeci tarafından ‘evcilleştirilmiş’tir. (Mcleod 45)

Tomson’ın Surucuyi ile ilişkisini algılayışı bu Şarkiyatçı anlatıya paraleldir. Surucuyi, Tomson için fethedilmesi, sahiplenilmesi gereken Hindistan’ı temsil etmektedir. Zaten bu sahnede sergilenmese de ima edilen Tomson ve Surucuyi’nin cinsel birlikteliğinden sonra Tomson bir daha Surucuyi’yi arayıp sormaz, onunla hiç ilgilenmez. Böyle sadece cinsel açıdan elde etmeye dayanan bir ilişki “derin bir

iletişim eksikliğini açığa çıkararak kültürler arasındaki uzaklığın metonimisi olarak kalır” (Ashcroft, *The Empire Writes Back* 85).

Tomson, Surucuyi’nin yanından ayrılır ayrılmaz Hintlilerin taşıdığı bir taht-ı revana binmiş Elizabet adında bir İngiliz kadınla karşılaşır. Tomson, Hindistan’da Avrupalı bir kadın görmekten dolayı şaşkındır. Aslında İngiliz Vali Sir Bortel ile evli olan Elizabet gerçek kimliğini saklayarak Tomson’a kendisini Madam Henri ismiyle tanıtır. Tomson, “Madam Henri’nin gece vakti bu heriflerle yapayalnız gitmesini biraz muhataralı görürüm” (56) diyerek Hintli erkeklerin Avrupalı kadın için potansiyel bir tehlike oluşturduğunu belirtir ve onu evine davet eder. Şarkiyatçı anlatıda şehveti temsil eden Doğulu kadının karşısına onurlu, faziletli Avrupalı kadın yerleştirilmiştir. Viktorya döneminde İngiliz kadınları ulusal onurun ve ahlaki üstünlüğün simgesi olarak kabul edilir ve kadınların yaşamı ev ortamı ile sınırlandırılır (Singh, *Colonial Narratives* 92). Elizabet de eserde ya evinde ya da yanında Hintli muhafızlarıyla dışarıda tasvir edilmiştir. Bu şekilde erkek egemen sömürgeci anlayış İngiliz kadınları eve mahkûm eder; *Duhter-i Hindû*’da Elizabet bunu örnekler.

Tomson ve Elizabet tanıştıktan sonra Elizabet evli olmasına rağmen gizli gizli Tomson’la görüşmeye başlar. “Ulusal onurun ve ahlakî üstünlüğün simgesi” olarak kabul edilen İngiliz Elizabet eserde yasak bir ilişki içinde konumlandırılarak her ne kadar Viktorya döneminin normlarına uygun olarak muhafızlarla korunsaydı, evinin güvenli duvarları içinde yaşasa da kadın onurunu temsil etmekten çok uzaktır. Elizabet’in Tomson’la birlikte olmasının nedeni eşi Sir Bortel’den intikam alma arzusudur (66). Böylece İngiliz kadının ilişkilerinin ne kadar hesaplar üzerine kurulu olduğu görülür. Öte taraftan, doğanın kızı olan Surucuyi, Tomson’a aşkla bağlıdır.

Surucuyi, “Tagannum šiiri” ile Tomson’la ayrılmasından duyduğu üzüntüyü dile getirir. Zaten kimsesi olmayan Surucuyi, Tomson da onu terkedince kendini dünyada yapayalnız kalmış gibi hisseder. Surucuyi, “Tomson benim indimde vücudu yok bir hayal, ben Tomson’ın nazarında hayali gaib bir vücud olmak hatıra mı gelirdi?” (62) sözleriyle Tomson’la ilişkilerini anlatır. Surucuyi için Tomson’ın sevgisinin manevi bir boyutu varken, Surucuyi, Tomson için sadece bir bedendir, yani maddi anlamıyla var olur.

Bir gün Surucuyi, Tomson ve Elizabet’i birlikte görür. Tomson, önce Elizabet’in kız kardeşi olduğunu, kendisi de üç aydır neredeyse ölecek kadar ağır hasta olduğu için Surucuyi’yi aramadığını söyler (70). Surucuyi kendisini yalancılıkla suçladığında da onu ikna etmeye çalışmasına gerek olmadığını söyleyerek aslında Elizabet’i sevdiğini açıklar. “Senden istikrah ettim” (71) ve “senden güzel olduğu için onu seviyorum” (71) gibi sözlerle Surucuyi ile ilişkisinin aslında hiçbir duygusal boyutu olmadığını sadece dış görünüşe bağlı olduğunu belirtir.

Bu itiraftan sonra Surucuyi, Tomson’a onun “vahşi ve yalancı” olduğunu söyler. Hintliler de İngilizler de eserde birbirlerine “vahşi” olarak hitap ederler. Tomson ise “Sen bir İngiliz zâbitine itâle-i lisân edemezsin” şeklinde Surucuyi’ye cevap verir (71). Surucuyi’ye sarılmışken aşkın her türlü kimliğin ötesinde olduğunu söyleyen Tomson, Surucuyi’yi artık çekici bulmadığında, onun bedeninden bir beklentisi kalmadığında ona kendisinin bir İngiliz zabiti olduğunu—dolayısıyla ondan üstün olduğunu—hatırlatır. Bu yönüyle ilişkilerini kadın ve erkek arasındaki bir ilişki değil de bir İngiliz zabiti ile bir Hintli kız arasındaki ilişki bağlamında değerlendirir. Marc Ferro, *Sömürgecilik Tarihi* adlı kitabında bu durumu şöyle açıklar: “[S]ömürge toprağında, yönetici ya da yerleşimci kendini her şeyden önce

Fransız ya da İngiliz olarak görüyordu; ne sağcı, ne solcu. Kendini yaptığı iş ya da toplumsal işlevi ile değil geldiği ırk ile tanımlamaktaydı. Seçkin sınıfı tanımlayan, baskıyı meşru kılan onun ırkıydı” (Marc Ferro 54). Tomson da kendisini geldiği ırk ve sömürgedeki görevi ile tanımlayarak Surucuyi üzerinde otorite kurmak ister.

Tomson bir İngiliz olarak otoritesini Surucuyi’ye kabullendirmeye çalışırsa Surucuyi zaten Tomson’a “sahip” diye hitap ederek “biçare-çare, öksüz-ana/baba” karşıtlıkları içinde ilişkilerini kurgulayarak Tomson’ı üstün bir konuma yerleştirmiştir. Surucuyi, “Üç ay evvel sen ben, ben sen değil miydim?” (72) diyerek ilişkilerinde âşık-maşuk rollerinin yer değiştirdiğini söyler. Bu da İngiliz zabitanın çıkarlarını elde edene kadar Surucuyi’ye ilgi gösterdiğini, onu kendisine âşık ettikten sonra da terk ettiğini gösterir.

Tomson ve Elizabet, Sir Bortel geldiğinde onu kandırmak için önceden planladıkları oyunu başarıyla oynarlar. Bu sahne de İngilizlerin davranışlarının ne kadar planlı, maskeli olduğunu gösterir. Surucuyi, Tomson’ı Sir Bortel’in kılıcından korumak için onun önüne atılır ve yaralanır. Sir Bortel’den Tomson’ı öldürmemesini rica eder ve onun kendisini sevdiğini söyler. Tomson ise bu işe sevinerek kızın sözlerini onaylar. Burada Tomson’ın çıkarları için her türlü yalana katıldığı, her kalıba girdiği görülür. Tomson ölümden kurtulduğuna sevinir; ama Surucuyi’ye teşekkür bile etmez. Surucuyi ise “sahip” diye Tomson’a seslenerek ondan sevgi bekler. Tomson ise “Kız, ben İngilizim sen Hintlisin, belki şeytanla melek sevişir, seninle ben yine sevişmem! Belki dünya ile âhiret, fenâ ile beka birleşir, Tomson’la Surucuyi birleşmez!..” (104) der. Tomson’ın Hintli kız ile birleşmek istememesi, Şarkiyatçı söylemin ürettiği “medeni-vahşi” arasındaki ayrımları sürdürmek istediğini gösterir. Hintli bir kızla birleşmenin imkânsızlığını “şeytanla meleğin sevişmesi” imgesiyle örnekleyen Tomson bu şekilde saf, soylu İngiliz kanını

koruyarak sömüren ve sömürülenden ortaya çıkabilecek bir melezliği önlemek ister. Robert Young melezliğin aynı olanı artık eskisi kadar aynı olmayan, farklı olanı da önceki kadar farklı olmayan ara bir konuma getirdiğini söyler (Young 26). Tomson, sözlerinde melek ve şeytan gibi uç imgelerle İngiliz ve Hint kimliklerini tanımlarken ikisinin birleşmesinden oluşan melezlik iki kutbun da homojenliğini bozarak aralarındaki mesafeyi azaltacak bir potansiyel taşır. Sömürgeleştirmede, sömürenin kendini üstün olarak tanımlayarak otorite kurması söz konusudur, ama melezlik kavramı sömüren ve sömürülen arasındaki duvarları esneklettiği için özellikle de sömürgecinin sıcak bakmadığı bir durumdur.

İngiliz tarihine bakıldığında da Hintli kadınlarla birleşmenin hoş karşılanmadığı görülür. Marc Ferro, Viktorya döneminde, Lord Curzon'un bu konuda bir karar aldığını söyler. “Yerli kadınlarla evlenenler kariyerlerinde sekteye uğrayacaklarını bilmeliydiler, yerli metresler edinenler de aynı durumla karşılaşacaklardı, yani böylesi ilişkileri uluorta göstermemek iyi olacaktı” (Ferro 201). Viktorya döneminde İngiliz erkeklerin Hintlilerle birleşmelerini önlemek için çok sayıda İngiliz kadın Hindistan'a gönderilmiş böylece toplumlar birbirlerinden ayrılmıştır (203). *Duhter-i Hindû*'da, İngiliz kadını Elizabet'le tanıştıktan sonra Tomson, Hintli kadınlarla ilgisini keser.

Tomson'ın sert sözlerine rağmen Surucuyi divan şiirindekine benzer, sanatlı imgelerle Tomson'ı tasvir ederek ona aşkını anlatır; ama Tomson bu sözleri “vahşiyane” bulur (106) ve onun bir maymuna benzediğini düşünür (103). Tomson'ın Surucuyi'nin duygusal sözlerini küçümsemesi, onun, duygusallığı “akıl dışılık” ile ilişkilendirdiğini gösterir. Maymun da gelişmemiş, ilkel olmayı tasvir eden bir imgedir. Bütün bu aşağılamalara, hakaretlere rağmen Surucuyi ısrarla Tomson'ın peşini bırakmayınca Tomson, Surucuyi'yi önce tokatlar, sonra da “onu

yere düşürüp üstüne oturur, bir eliyle boğazını sıkar, öbür eliyle kılıcını göğsüne tutar” (107). Tomson’ın gerek sözleri gerekse davranışları Surucuyi’ye yönelik şiddet içermektedir.

Yaşlı bir Hintli olan Torromtor, Surucuyi’yi Tomson’ın elinden kurtarır ve İngilizlerden korumak için onunla evlenir. Elizabet de Hintlilerin isteği üzerine zalim vali Sir Bortel’i zehirler ve sonra Tomson’la evlenir. Torromtor’un vefat etmesi üzerine Surucuyi’nin *sati* geleneğine göre yakılması gündeme gelir, Tomson da bunu destekler. Tomson’ın eserdeki bütün olumsuz davranışlarına rağmen, son sahnede Hintliler, Surucuyi’nin onunla evlenmesine karar verir. Böylece Elizabet, Tomson ve Surucuyi’nin üçlü evliliğinden oluşan alışılmadık bir sahne ile eser sonlanır. Tomson son sahnede şöyle der: “(*Elizabet’e*) Vatanın sen evladıysan, ben de muradı, damadıym. Kerimesini düşünebildiğin kadar mukaddes bilirim. (*Surucuyi’ye*) Millet senin velinimetinse, benim de sebep-i ikbal ü devletimdir. Çünkü bana seni ikram ediyor. İkramını elimden geldiği kadar takdis ederim” (148). Bu şekilde Hintlilerin isteği ve baskısı sonucu İngilizler tarafından hoş karşılanmayan İngiliz ve Hintli evliliği gerçekleştirilir.

Eserdeki karakterler incelendiğinde özellikle Surucuyi ve Tomson’ın tek yönlü olarak kurgulandıkları görülecektir. Surucuyi hikâyenin başından sonuna kadar Tomson’a aşkını dile getirir. Tomson’ın kendisini sömürdüğüünün bilincinde olmasına rağmen beyaz İngiliz ‘sahib’ine hayrandır. Öte yandan Tomson, Surucuyi’ye bir insan olarak hiç değer vermez, önce onu sömürür, çıkarlarına ters düştüğü noktada da ölmesini arzular. Tomson’ın böyle negatif bir şekilde kurgulanması da sömürgecinin olumsuz bir şekilde betimlenmesini örnekler.

İnci Enginün Hintli kız ve İngiliz erkek arasındaki aşk aracılığıyla siyasi konuların aktarılmasını yazarın acemiliğine bağlar: “Hayli acemice olsa da *Duhter-i*



*Hindû*'da genç Hâmit, siyasî konularla aşkı birbirine karıştırırsa da Hintlilere karşı büyük bir yakınlık duyduğunu açıklar (Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı* 695). Aslında *Duhter-i Hindû*'da sömürgeci, Şarkiyatçı söylemde klişe hâlini almış olan erkek sömürgeci gücün kadınsılaştırılmış sömürgeyi fethetmesi metaforu Tomson ve Surucuyi'nin ilişkisi ile yeniden üretilir, ancak Hâmid bu metaforu sömürgeciliği eleştirmek için kullanır. Surucuyi'nin masumiyeti ve aşkının karşısına Tomson'ın maddiyatçılığı ve çıkarıcılığı konularak sömürgeci güç olumsuz bir şekilde kurgulanır. Şarkiyatçı söylemde tekrarlanan erkeksi sömürgecinin kadınsı sömürgeyi fethetmesinin sevgi ve aşkla değil, maddi çıkarlara dayanarak, yalan vaatlerle gerçekleştirildiği gösterilir.

## **B. Hindistan'da İngiliz Yönetimi**

*Duhter-i Hindû*'da sömürgeciliğin en önemli etkilerinden biri olan yer değiştirme veya yerinden etmenin (*dislocation*) hem Hintliler hem de İngilizler üzerindeki etkilerine yer verilmiştir. Hindistan yönetimini ele geçiren İngiltere'den birçok İngiliz görevlendirilerek Hindistan'a gelmiştir. Bunun etkisiyle kendi topraklarında yaşamlarına devam eden Hintlilerin yaşam koşulları da değişmiştir. Artık Hintliler de İngiliz valisine bağlı olarak yaşıyorlar, vergilerini İngiliz hükûmetine ödüyorlardır.

Eserde İngiliz valinin halkla karşılaştığı bir sahne olan vergi toplama sahnesi sömürgeci ve yerli halkın iletişimini irdelemesi açısından önemlidir. İngiliz vali Sir Bortel askerlerini de yanına alarak bir Hint köyüne vergi toplamaya gider. Köylüler kıtlık dolayısıyla vergilerini veremeyeceklerini söyler. İngiliz zabıtlarından biri de onların yalan söylediklerini belirtir. Sir Bortel ise köyün ihtiyarlarına vergilerini ödemeleri için 15 dakika verir ve onlar dramatik bir şekilde kıtlıktan dolayı

düştükleri durumu anlatırlarken “Siz kıtlık nedir bilmez misiniz?” (84-85) diye defalarca Bortel’e sorarlar. Sir Bortel ise onları dinlemek yerine “şu kadar dakikanız kaldı; ya vergi, ya ceza” gibi dayatmalarda bulunur. Onun bu tavrı köyün ihtiyarlarını isyan ettirir.

Üçüncü İhtiyar’ın sözleri İngiliz yönetimine ağır bir eleştiri getirir:

Sir! Eyaletin vâridâtını siz bizzat cep harçlığı ediyorsunuz. Bizden aldığınız verginin sefâhatten başka hiç bir emel yolunda sarfolunduğunu görmüyoruz! Borcumuzun on katını on kerre vermeye muktedirsiniz. [...] Halbuki siz eyaletin borcunu vermek şöyle dursun, bir yandan yine istikrâzlar edip, o paranın da nıfsından ziyadesini zevk ü safa yolunda heder ediyorsunuz, maiyyetinizdeki zâbâtân sırmalara gark olmuş, sarayınızın beş saat mesafe ötesinde neferâtın ‘caket’ yerine pirinç çuvalı, ‘kasket’ yerine külâh giydiğinden haberiniz yok! Yıldızlı sandalyelerde oturur, ipekli karyolalarda yatar, müzeyyen taht-ı revanlara binersiniz... Yıkılmış damlar altında yıldız sayarak yatan fakiri, güneş altında yana yana oturan biçareyi, gayretinden küplere binen bizim gibi erbâb-ı hamiyeti düşünmezsiniz! Şurada bir tenbelhâne yaptırıyorsunuz, ne lüzumu var? Serhadlere istihkâm yaptırırsanız.

Rusya karakuşu kanatlarını açmış, buralarını almak havasında uçuyor. Bir gün gelir ki başınıza konmuş olan hümâ-yı devleti pençesine alıp mahveder! Siz bunları asla düşünmüyorsunuz. Ah Sir! Ne kadar bed-hâh-ı vatan, ne kadar hain-i milletsiniz, haberiniz var mı? (86)

Burada İhtiyar, Hintli halk ve İngiliz yöneticiler arasındaki yaşam standartlarının ne kadar farklı olduğuna, İngilizler çok rahat bir şekilde yaşarken Hintlilerin fakirlikle

cebelleştiklerine dikkat çeker. Bu satırlarda çizilen fakirlik tablosu ile ilk sahnedeki “yok yok” dedirtecek şekilde birçok bitki ve ağacın sayıldığı bölüm tam bir uyumsuzluk içindedir. İhtiyarın Sir Bortel’e getirdiği eleştiri, yöneticilerin millet ve vatan konusundaki sorumluluklarını hatırlatması her ne kadar çok sert olsa da, aslında İngilizlere duyulan bir yakınlığı gösterir. Burada “vatan, millet” kavramlarından bahsedilerek bunların sorumluluklarının Hintliler ve İngilizler tarafından birlikte taşınması gerektiği iması vardır. Bununla birlikte, İhtiyar, Hintlilerin ödedikleri vergilerin Hindistan için kullanılmadığını, sadece İngiliz elitin lüks tüketimine sunulduğunu da belirtir. İhtiyar, İngilizleri, Hindistan’ın kıymetini bilmeleri için uyararak eğer İngilizler, Hintlilere karşı böyle acımasız davranırlarsa olası bir Rus müdahalesinde Hintlilerin Rusya’yı destekleyebileceğini ima eder. Marc Ferro, eserin yazıldığı dönemde Rusya’nın Hindistan’la ilişkisini şöyle açıklar:

İngilizler için önemli olan, ‘doğal’ savunma hattına kadar kontrol altında tuttıkları Hindistan’dı. Ancak Himalayaların diğer tarafında, kuzeybatıda, Rusların baskısı güneye yönelmeye başlamıştı. 1854 Kırım savaşıdan sonra, bu yönelme İngiltere için tehlikeli olmaya başlamıştı. İngilizlerin Rus yayılmasını izledikleri kadar Ruslar da İngiliz yayılmasını gözlüyorlardı. (Ferro 156)

Eserde kıtlık ve açlık çok çarpıcı bir şekilde tam bir felaket tablosu gibi uzun uzun anlatılır: “Bir kulübenin içerisine giriniz, o genç valideyi görünüz ki, memedeki çocuğuna süt verecek yerde—açlığa tahammülsüzlüğünden—ciğerparesinin derisini delmiş de kanını emiyor; beri tarafta kocası yatmış, kalkıp da men’ etmeğe mecali yok, yardım için biri kolunu uzatacak olsa açlığından elini ısıracak!” (87). İngiliz sömürgeciliği ve kıtlığın koşulları, “bir annenin açlıktan kendi çocuğunun kanını içmesi” örneğinde şefkat timsali olarak kabul edilen anneyi

bir vahşet timsaline dönüştürecek kadar ağırdır. Kıtlığın böyle ciddi durumlar örnek verilerek anlatılmasına, insanların çaresizliğine rağmen Sir Bortel, köylüleri anlamamakta ve vergilerini vermeyerek isyan ettiklerini düşünmektedir. Burada sömürgecilerin yerli halkın yaşamına olan duyarsızlıkları, onlarla empati kurmaması ve onların sözlerine sağır kalmaları örneklenir. Sir Bortel, Hint köylülerinin bu acınası hâle düşmelerinde bir yönetici olarak sorumluluğunu düşünmek, bu üzücü resimdeki kendi payını hesaplamak şöyle dursun bir robot gibi vergi istediğini tekrarlamakta, onları vergilerini ödemezlerse cezalandırmakla tehdit etmekte ve Hintlilere 15 dakika gibi çok kısa bir süre vererek anlayışının boyutunu göstermektedir. Köylülerin ve İngiliz valinin karşılaştıkları bu sahnede bir diyalog kurulamaz. Hintliler durumlarını anlatarak Sir Bortel'den kendilerini anlamasını bekler. Buna karşın Sir Bortel onların deneyimlerine açık değildir, empati kurmaya tamamen kapalıdır. İletişim için vazgeçilmez olan “dinlemek/anlamak, sorgulamak/eleştirel bir süzgeçten geçirmek ve karar vermek” gibi adımlardan oluşan insanî zihinsel süreci kullanmadan Hintliler hakkında hüküm verir; Hintliler sorunlarını anlatırken programlanmış bir makina gibi vergi almak konusundaki ısrarını tekrarlar.

Eserin kıtlık ve vergiyle ilgili bu bölümü okunduğunda Hintliler ve İngilizler karşısında belirgin bir ikili karşıtlık olduğu görülür: Hintliler çok çaresiz ve fakirken; İngilizler bolluk içindedir ve Hintlilere karşı acımasızdır. Bu kıtlık sahnesi ve İngiliz valinin vergi isteme konusundaki ısrarcılığı okunduğunda Hâmid'in anlatımında mübalağalardan yararlandığı düşünülebilir, ancak tarih, eserde hayal gücümüzü aşacak şekilde çizilmiş olan kıtlık tablosunu doğrulamaktadır. Hikmet Bayur, *Hindistan Tarihi* başlıklı kapsamlı çalışmasında Hindistan'da 1860 ve 1861

yıllarında—*Duhter-i Hindû*’nun yazılmasından on beş sene önce—büyük bir kıtlık olduğunu söyler:

1860 ve 1861 yıllarında Kuzey Hindistan’ın bir çok yerlerinde mevsim yağmurları olağanüstü az olmuştur. Bu bölge esasen 1857-58 ayaklanması sırasında çok harab olmuştur; bu yüzden kıtlık halk üzerine daha ağır basmış ve bilhassa Delhi-Agra bölgesindeki halkın yüzde sekiz buçuk kadarı açlıktan ve onun doğurduğu hastalıktan ölmüştür. Ölenlerin sayısı bir milyona yakındır.

Kıtlık geçtikten sonra Albay Baird Smith’in başkanlığı altında incelemelerde bulunan komisyon şu sonuçlara varır:

1. Halkın açlıktan ölmesi, ülkede yiyecek bulunmamasından çok onu satın alacak parası olmamasından ileri gelmektedir.
2. Halkın kıtlığa dayanma kabiliyeti toprak vergisinin ağırlığı ile matematik bir biçimde denecek kadar ilgilidir; bu ağırlık yüzünden hiç para biriktiremeyen ve hububat saklayamayan köylü kıtlık yıllarında toptan ölmektedir. (Bayur 358)

İngilizler tarafından hazırlanan raporda, Hintlilerin fakirliğinin, açlıktan ölmelerinin nedeninin İngilizlerin koyduğu ağır vergiler olduğu kabul edilmiştir. Bir milyon insanın öldüğü bu kıtlığı eserine konu edinerek Hâmid, yerlilere medeniyet götürme gibi gerekçelerle maskelenmeye çalışılan sömürünün etkilerini göstermiş olur.

İngiltere’nin en çok vergi toplayan memurları ödüllendirmesi de halkın ağır vergiler altında ezilmesinin bir nedenidir (Bayur 296). Böylece Sir Bortel gibi vergi almaktan başka hiçbir şey düşünmeyen İngiliz görevlilerin sömürge düzenindeki önemi anlaşılmış olur. Romesh Chunder Dutt, *The Economic History of India under*

*Early British Rule* (Erken İngiliz Yönetimi Altında Hindistan'ın Ekonomik Tarihi)

başlıklı kitabında o dönemde Hintlilerin Avrupalılardan şikâyetlerini şöyle anlatır:

- Avrupa'lılar yerlilere esir muamelesi yapıp memnun olmadıkları vakit onları dövmekte ve hapsedmektedirler.
- Avrupalı toprak sahiplerinin çiftliklerinde işleyen yerlilerden istedikleri para umumî hasılatı dahi fazladır. (aktaran Bayur 365)

Bu şikâyetler de eserde işlenmiştir. Sir Bortel'e Dördüncü İhtiyar'ın "Ah!... Siz kıtlıktan beter belâ imişsiniz! Kıtık bir mülkün varını yok ederse de sizin gibi yokluğa da musallat olmaz!" (85-86) sözleri İngilizlerin Hintlilerin elde ettiği ürünlerden daha fazla vergi istediğini açıklar.

Vergiler hakkında konuşurken Sir Bortel açlıktan bayılan ihtiyarın, numara yaptığı iddia ederek bütün dişlerinin sökülmesini emreder. Dördüncü İhtiyar ise bu duruma isyan ederek "Bize vahşi dersiniz, vahşiyiz diye etimizi mi yiyeceksiniz, medeni canavarlar!" (88) der. Burada İngilizlerin kendilerini medeni, Hintlileri de vahşi olarak konumlandırarak sömürülerini haklı çıkarma çabalarının Hintliler tarafından dile getirilerek geçersiz kılınması söz konusudur. Beşinci İhtiyar'ın da valinin zalimliğini eleştirmesinden sonra, Sir Bortel onun derisinin cımbızla koparılarak öldürülmesini emreder. Bu öldürme şekli de son derece yakın bir şiddeti içerdiğinden çok vahşicedir ve bu ceza Dördüncü İhtiyar'ın sözlerini haklı çıkarır, bu şekilde eserde Hintlilerin otoritesi güçlendirilerek, sömürü konusunda onların eleştirileri de geçerlilik kazanır. İngiliz valinin Hintlileri kendi keyfi kararlarına göre cezalandırması da dikkati çeken başka bir konudur; vali yönetimdeki tek otorite olarak istediğini yapabilmektedir.

Valinin bu keyfi kararlarına kızan İkinci İhtiyar, ona eşi Elizabet'in İngiliz Binbaşı Tomson ile onu aldattığını haber verir. Bu haber karşısında Bortel'in tepkisi

çok sert olur. “Bu herif beni öldürdü. Bu herif beni yaraladı! Bu herif benim göğsümü yardı, yüreğimi deldi, gönlümü paraladı!... Bu herif kafamı, gözümü yardı! Canımı yedi! Kemiklerimi kırdı! Size söylüyorum, şu herifi alınız, öldürünüz gebertiniz, diyorum” (92). Sir Bortel’in buradaki tavrı ölüme cesurca giden Hintli ihtiyarlardan çok farklıdır. Kendisi başkalarının acısına karşı çok duyarsızken, özel hayatında bir problemle karşılaştığında sorunu o kadar büyütür ki ortaya ironik bir tablo çıkar. Çevresindeki zabıtlar de onun bu tavrını görünce delirdiğini düşünürler; ama parayı sevdikleri için böyle bir yöneticiye katlandıklarını söylerler (93). Eserdeki diğer İngiliz askerler, valinin zulmünü onaylamasalar da onun hükümlerini yerine getirerek bu sömürünün bir parçası olurlar.

Hintliler yaşamları pahasına İngilizlerin sömürüsüne karşı koyarken bir birlik sergilerler. Eserde sadece Tomson’a aşık olan Surucuyi bu birliğin ve İngilizlere karşı direnişin bir parçası değildir. Surucuyi’nin aşkından haberdar, yaşlı bir Hintli olan Torromtor, Surucuyi’ye şöyle nasihat verir:

Onlar vefasızdır. Keşke kaplanların pençesinde gebereydin de İngilizin eline düşmeyeydin! [...] Sen o gönül hırsızının başındaki sorguca boynuz kadar itibar verme, lisanına bir âlet-i câriha nazarıyla bak. [...] Sana ekmek verdiğini mi gördün? Sakın aldanıp sadakat etme, bil ki ekmek veriş, seni köpek saydığındandır, seni köpek saydığı halde beslemesi ancak kendine muhafızlık ettirmek içindir. (75-76)

Burada Torromtor, İngilizler’in güvenilmez olduğunu, Hintlilerle iletişim kurmalarının sadece çıkarlarına dayandığını belirtir. İngilizlerin bazı Hintlilerle iyi ilişkiler kurması da onların desteğini alarak iktidarlarını güçlendirme amacı taşımaktadır. Torromtor, Tomson’ın giyinişinden ve dilinden yani İngilizce’den etkilenmemesini söyler. Torromtor’un sömürgeciden etkilenmeyi de sömürülmenin

bir boyutu olarak görmesi, özellikle sömürgecinin dilini “yaralayıcı bir alet” olarak tanımlaması önemlidir. Sömürgecinin dilinin bu kadar tehlikeli görülmesi dil, kültür ve ideoloji arasındaki ilgiyi sorgulamayı gerektirir. Sömürge sonrası eleştiriye büyük katkısı olan Kenya’lı araştırmacı Ngugi wa Thiong’o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (Zihni Sömürgeден Kurtarmak: Afrika Edebiyatında Dil Politikaları) başlıklı kitabında dilden şöyle bahseder: “Dil kültürü taşır ve kültür, özellikle sözlü edebiyat ve [yazılı] edebiyat aracılığıyla kendimizi ve dünyadaki yerimizi algılamamızı sağlayan tüm değerler kitlesini taşır. İnsanların kendilerini nasıl algıladığı; kültüre bakış açılarını, politikalarını, servetin sosyal üretimini, onların doğa ve diğer insanlarla kurdukları bütün ilişkileri etkiler” (aktaran Mcleod 18). Dilin sömürgeci ile özdeşim kurmayı mümkün kılan böyle bir potansiyeli taşıması, “zihnin sömürülmesi” ihtimalini doğurmaktadır. Sömürgecinin dilinin ve kültürünün benimsenmesi, yerlinin sömürgeci ile özdeşim kurarak, kendi halkına sırt çevirmesine, kendi kimliğini unutmasına neden olabilir.

Torromtor, eserdeki İngiliz sömürsünü en şiddetli şekilde eleştiren kişidir. Diğer Hintliler İngiliz yöneticilerin uygulamalarını sorgularken o Hindistan’ın İngilizler tarafından işgal edilmesini eleştirir. Tomson’ın sömürsünden kurtarmak için Surucuyi ile evlenir. Millet ve vatan sevgisinden bahsederek bu konuda Hintlilerin sorumluluk taşıması gerektiğini belirtir. “Ecdadımız bizi düşünmemişler, onun için memleketimizi İngilizler zaptetti. Biz de evladımızı düşünmezsek onların zamanında da milletimizi mahvederler” (79) diyerek İngilizlerle mücadele etmek gerektiğini belirtir. Torromtor’un sözleri İngiliz yönetimine karşı yıkıcılık içerir. Diğer Hintliler, Hindistan’ın sorunlarını yöneticilerin hatalarına bağlayıp yöneticileri değiştirmeye çalışırken Torromtor, İngiliz idaresine karşı koymanın gerekliliğinden bahseder.



Hintliler ülkelerinin sömürgeleştirilmesinden, İngiliz yönetiminden şikâyetlerini sıralarken Hindistan’da görevli İngiliz askerleri de Hindistan’da yaşamaktan mutlu görünmemektedir. Tomson, Hindistan’a gelişini “şehirden şehire sürgün edilen hainler”in durumuna benzetir (96). Bu sözlerinden de anlaşıldığı gibi Tomson için Hindistan bir sürgün yeri gibidir. Tomson sevgilisi Elizabet ile konuşurken ona birlikte Amerika’ya gitmeyi önerir:

Biz buradan Amerika’ya firar ederiz. Zulümden kaçan Amerika’ya gider. Hürriyet isteyen Amerika’ya gider. Adalet Amerika’dadır. Hürriyet ile müsavat Amerika’dadır. Amerika’da herkes birdir. [...]. Amerika’da hürriyet vardır, böyle kayıtlar, esaretler yoktur. Amerika’ya kaçalım, vahşiler içinde yaşayalım. Hiç bir kaideye riayet ile mukayyed olmayalım; hiç bir kanun, nizama tâbiyyet etmeyelim. Bir Hakk’ı, bir kendimizi bilelim. Tabîî olalım, insan olalım. Seninle bütün dünyayı dolaşalım. Kutuplara varıncaya kadar gidelim, nihayet Amerika’da tavattun edelim! Bu köhne cihanın havadis ve ahvâlini Yeni Dünya gibi bir yerden muhakeme edelim! Vahşiler içinde medenilerin hâlini tezekkürle eğlenelim. Bak dinlerde, milletlerde, âdetlerde, memleketlerde, ne kadar tafâvüt ve ne kadar muhalefet görülür. Fakat insaniyeti her yerde bir her yerde müsavi buluruz. (96)

Eski bir İngiliz kolonisi olan ve bağımsızlığını kazanarak İngiltere’ye ağır bir darbe vuran Amerika, *Duhter-i Hindû*’nun yazıldığı dönemde Avrupa’nın karşısında günden güne gücünü artırmaktadır. Tomson, beyaz merkezli bu söylemle Amerika’yı özellikle herkesin eşit olduğu, “sınıfsız” toplum yapısı ile yüceltir. Surucuyi’ye kendisinin bir İngiliz olarak ondan üstün olduğunu hatırlatan Tomson’ın Amerika’ya giderek eşitlikçi bir toplum içinde yaşamak istemesini, insan

haklarına verdiği değerle açıklamak mümkün değildir, çünkü Tomson, Hindistan’da kendisine prestij sağlayan İngiliz kimliğini her fırsatta vurgular. Hindistan’a bir “sürgün” gibi gönderilmiş olan Tomson, sınıflı İngiliz toplumu içinde yüksek bir konumda değildir. Amerika’ya gitmek istemesinin temelinde iyi bir konumda olmadığı toplumundan uzaklaşarak daha yüksek hayat standartlarına erişme arzusu yatar. Tomson, eski bir İngiliz sömürgesi olan Amerika’da yaşamayı “vahşiler içinde yaşamak” olarak betimler. Böylece Tomson’ın kendisini üstün kılacak kimliklere dört elle sarıldığı görülür. İngilizler arasındayken eşitlik ister, Hintliler ve Amerikalılardan bahsederken de “medeni” İngiliz kimliğini vurgular. Tomson’ın bu tavrı sınıfsal toplum düzeni ya da sömürgecilik deneyimi ile ikinci sınıf sayılan, sömürülen kişiler arasında bir dayanışma oluşturma mümkün olmadığını gösterir.

Hindistan’da yaşayan İngilizler için coğrafyası, iklimi ve kültürüyle İngiltere’den çok farklı olan bu ülkeye alışmak kolay değildir. Tomson arkadaşı Dikson’la konuşurken Hindistan’dan şöyle bahseder:

Artık sıcağı sorma Dikson. İnsan kurşundan olsa eriyecek!.. Yine siz Bombay’dan şikâyet edersiniz, burada hararet kırk derecesini geçiyor, ne oturup rahat edecek mahal, ne eğlenecek hâl, ne görüşecek yâr, ne gezilecek yer, ne at ne araba var. [...] Sıkletten uyku yok, uzletten uyanık durulmaz, oturulmaz, kalkılmaz, gezilmez, yatılmaz, hava alınmaz, nefes alınmaz, rahatsızlığın ardı kesilmez, meşakkatin önü alınmaz. [...] Bir belâ gider, bir belâ gelir. Toz toprak, kıyamet, tufan, haşarat, muhatarat. Hâsılı bir memleket ki cehennem bunun yanında cennet gibi kalır. (117)

Tomson, Hindistan’ın sıcak iklimine alışamadığını söyler. Londra’dan gelen Tomson için şehir yaşamının gelişmediği Hindistan’da yaşamak zordur.

Hindistan'daki hastalıkları, sıcağı dayanılmaz bulur. Yer değiştirmenin etkilerinden biri olan kendi toplumundan kopmanın etkilerini de deneyimler.

Arkadaşı Dikson'ın derdi ise farklıdır:

Bir de Bombay'a gel. Bir de benim bulunduğum yerde bulun. Şehirde daimî bir şamata, gece gündüz vahşiyâne bir muzıka işitirsin. Her gün, her gece düğün!.. Bir kerre şehre kıtlık geldi. Ben açlıktan bütün dünyayı yiyecek görmeye başlamıştım. Bulutlara hırslanırdım, yıldızlara ağzımın suyu akardı. Hintliler yine düğün bayram ederlerdi. Herifler cenazelerini bile düğünle götürüyorlar, makam ile ağlayıp usul ile haykırıyorlar. Bir senedir ne çektiğimi ben bilirim... Kulağımız şamatadan, burnumuz kokudan rahatsız, dilimizde hep şikâyet, gözümüzde daima gurbet!.. Ne ruhumuzda rahat var, ne vücudumuzda ruhtan eser!.. (118-19)

Dikson, Hindistan'a değil Hintlilere alışamamıştır. Hintlilerin müziğini “vahşiyane” olarak nitelendirir. Şarkiyatçı bir bakış açısıyla Hintlileri kıtlık döneminde bile eğlenen akıl dışı, eğlenceye, zevke düşkün varlıklar olarak görür. Dikson'a göre ne zorlu yaşam koşullarından ne de ölüm, kayıp gibi ağır travmatik duygusal etkileri olan durumlardan Hintliler pek etkilenmemektedir. Dikson ve Tomson kendilerini dış dünyadan etkilenen hassas kişiler olarak tasvir ederken Hintlileri de ne maddi ne de manevi durumlardan etkilenmeyen, insanî duyarlılıktan yoksun olarak anlatırlar. Tomson ve Dikson'ın yaşadıkları bölgeye, kültüre adapte olma isteği yoktur; çünkü o topluma karışmayı değil, aksine orada bir İngiliz olarak farklı olduklarını vurgulamak isterler. Edward Said bu durumu şöyle açıklar: “Şark'ta ikamet etmek, orada sıradan bir yurttaşın değil, kendi imparatorluğu (Fransız ya da İngiliz imparatorluğu) Şark'ı askeri, iktisadi, en önemlisi de kültürel donatısıyla *kuşatıp*

*içermiş olan* temsili bir Avrupalının ayrıcalıklı yaşamını sürmek demektir” (Said, *Şarkiyatçılık* 168). Hindistan’a hâkim olan İngiltere’nin vatandaşı olarak Tomson ve Dikson bölgede ayrıcalıklı bir konuma sahiptir.

Dikson, Hindistan’da yaşamasını “Hep çektiğimiz vatandaşlık belâsı!.. Neyse şikâyet etmeyelim. İnsan vatandaşları yolunda çektiği zahmeti hoş görmelidir” (117) diye değerlendirir. İngiliz askerleri için Hindistan’da çalışmak ülkeleri uğruna katlandıkları bir sorumluluktur. Burada Dikson’ın resmî bir bağı işaret eden “vatandaşlık” kelimesini kullanması da önemlidir; vatani, milleti uğruna değil de “vatandaşlık belası” yüzünden bu sorumluluğu yerine getirmektedir. Tomson “Şimdi o medeniyet ocağı Londra’nın dumanlı havaları benim gözümde tütüyor!” (119) der. Arkadaşı Dikson ise Hindistan’ı beğenmeyen İngilizlerin durumunu şöyle anlatır: “Biz öyle deriz de yine de burada mıhlanmak isteriz; beğenmediğimiz Hindistan’da yaşamak için bile ihtiyar ederiz, haksızlık kabul ederiz” (119). İngilizlerin “medeni vatanlarından” ayrılmalarına neden olan Hindistan’dan çıkarları yüzünden bir türlü vazgeçemedikleri anlatılır. İngilizler bir taraftan Hindistan’ı küçümserken bir taraftan da oradaki çıkarlarını bırakmak istemezler.

Zalim valinin uygulamalarından huzursuz olan Hintliler, Elizabet’i, Sir Bortel’i zehirlemesi için ikna ederler. Elizabet, kocasının ölümünden sonra Tomson’la evlenir, Tomson da Bortel’in yerine o bölgenin valisi olur. Tomson’ın Surucuyi’nin ölümü için planlar yapması karşısında Hintliler, onun Hintlilere karşı küçümseyici tavrını önlemek için Surucuyi’yi “Hint toplumunun bir ikramı olarak” Tomson’a verirler. Tomson’dan tek bekledikleri de adaletli bir şekilde Hindistan’ı yönetmesidir. Surucuyi’nin eniştesi Bedryapum, Tomson’dan beklentilerini şöyle sıralar:

Elbette bize insan nazarıyla bakacaksın. Mutlak kurbanlık koyun olmadığımızı bileceksin. Elbette her istediğini yapmakta ihtiyarın olmayacak. Mutlak bize bu şart ile hükûmet edeceksin! Silâh-ı intikamımız Elizabet'tir, daima yanında bulunacak, Surucuyu ise hâkimi olacağın cemiyetin sana bir ikram-ı mahsusasıdır ki, nâil olduğun ikramın kadrini bil ki pâydâr olasın!... (148)

Bu şekilde Bedryapum, İngilizlerin otoritesini sınırlandırır. Elizabet'i İngiliz yönetimini kontrol etmek için kullandıkları bir araç olarak tanımlar. Hintlilerin İngiliz yönetimini Tomson'ın evli olduğu kadınlar aracılığıyla kontrol etmesi, eserde İngiliz iktidarının yıkıcı güçlere açık bir şekilde betimlendiğini gösterir. Bu Michel Foucault'nun herşeyi kuşatan bir *aura* gibi tasvir ettiği, sistematik bir şekilde işleyen iktidar tanımından farklıdır.

Sanırım iktidar dolaşımında olan ya da daha doğrusu yalnızca zincir biçiminde işleyen bir şey gibi çözümlenmelidir. Şurada ya da burada yeri belirlenemez, hiçbir zaman bir zenginlik ya da mal varlığı gibi sahiplenilemez, iktidar işler. İktidar ağ biçiminde işler ve bu ağ üzerinde bireyler dolaşmakla kalmazlar, sürekli olarak bu iktidara katılmak ve iktidarı uygulamak durumundadırlar. (Foucault, *Toplumu Savunmak Gerekir*, 43)

Foucault'nun iktidarı bu kadar otoriter, âdeta herşeyi kontrol eden ve bilen bir Tanrı gibi tasvir etmesinin temelini bireysel kimliklerin iktidar tarafından şekillendirildiği anlayışı oluşturur: “Günümüzde bireyselliğin iktidar tarafından tamamen denetlendiği ve aslında iktidarın kendisi tarafından bireyselleştirildiğimiz kanısındayım. Başka deyişle, bireyselleştirmenin asla iktidara karşı durduğunu sanmıyorum, tersine bireyselliğimizin, her birimizin zorunlu kimliğinin iktidarın

sonucu ve bir aracı olduğu kanısındaım” (Foucault, *Büyük Kapatılma* 282). *Duhter-i Hindû*’da Hindistan’daki İngiliz iktidarının Hintlilerin yıkıcılığıyla karşı karşıya olmasının nedeni, eserdeki Hintlilerin kimliklerinin İngiliz iktidarı tarafından şekillendirilmemesi ile açıklanabilir. Yani Ngugi wa Thiong’o’nun deyimiyle henüz “zihnin sömürgeleştirilmesi” gerçekleştirilmemiştir. 1914-17 yıllarında kaleme alınan *Cünûn-ı Aşk*’ta İngiliz kültürü ile özdeşleşen Mihrace, İngiliz iktidarına karşı koymayı başaramaz, vatani ve âşık olduğu sömürgeci arasında tercih yapmanın sıkıntısını yaşar; ancak İngilizler ve Hintlilerin kültürel olarak etkileşim içinde olmadıkları, birbirinden ayrı duran iki toplumun tasvir edildiği *Duhter-i Hindû*’da böyle bir ikilem söz konusu değildir. Hintliler birlik içinde İngiliz iktidarına karşı direniş gösterirler. Eserde sadece bir İngiliz’e âşık olan Surucuyi, sömürgeciliğe karşı koyamaz.

Eserde Hintlilerin İngiliz yönetimine karşı müdahaleleri ve eleştirileri yer almakla birlikte son sahnede Surucuyi ve Tomson’ın evlendirilmeleri ve bunun “mutlu son” şeklinde sunulması, oyunda Hintlilerin İngilizlere karşı bağımsızlık kazanmalarının gündeme getirilmediğini gösterir; Hintlilerin amacı adaletli bir İngiliz yönetimine sahip olmaktır. Bu yönüyle eser sömürüye karşı bütün vurgularına rağmen, Hint ve İngiliz toplumları arasında bir diyalog arayışı olarak ele alınmalıdır. Surucuyi ve Tomson’ın Hintliler tarafından evlendirilmeleri de iki toplum arasında aynı topraklarda yaşamaktan kaynaklanan, ortak bir “vatan” anlayışına dayanan bir bağ kurulabileceğine dair bir umudu barındırır. 1858’den 1898’e kadar, yani eserin yazıldığı dönemde Hindistan’da yönetici olan Seyyid Ahmed’in de benzer bir politikası vardır. Aziz Ahmed, onun “Hindistan Müslümanlarının çıkarlarını gittikçe genişleyen Britanya İmparatorluğu’nun bütün politikalarına sorgusuz bir bağlılıkla ve İslâm’ın kendisini de Viktorya İngilteresinin

değerleriyle eşleştirerek” (Aziz Ahmed 86-87 ) bir yönetim kurduğundan bahseder. Seyyid Ahmed’in yönetiminin iki amacı vardır: “Bunlardan birincisi içinde yaşadığı toplumu düşmanlık politikasından dostluk ve işbirliği politikasına taşımak; ikincisi ise yönetimi baskı politikasından himaye politikası izlemeye yönlendirmektir[r]” (87). *Duhter-i Hindû*’da da Hintlilerin benzer bir politikayı izlediklerini söylemek mümkündür.

Farklı farklı dillerin ve dinlerin yaşadığı Hindistan’ın çoğulluğunun esere yansımadağı, Hint toplumunun sadece Brehmenler aracılığıyla temsil edildiğı görülür, Hâmid’in Müslüman bir Osmanlı yazarı olarak eserinde Müslüman Hintlilere hiç yer vermemesi de dikkat çekici bir noktadır. Ahmet Özdemir, *Abdülhak Hâmid Tarhan: Hayatı-Sanatı-Eserleri* başlıklı kitabında Hâmid’in “*Duhter-i Hindu*’dan başlayarak birçok eserinde İngiliz politikasının, özellikle Müslümanlar arasındaki durumuna temas et[tiğini]” belirtir (65). Bu yorum, *Duhter-i Hindû* için geçerli değildir. Eserde Hindistan’ın İngilizler tarafından sömürülmesi, yani siyasi konumu işlenmiş, ama İslamiyet’e dair hiçbir vurgu yapılmamıştır. Hâmid, Hindistan’ı Müslümanlık bakımından değil siyasi durumu, sömürülmesi açısından ele alır.

Avrupa’nın Doğu imajını araştıran birçok çalışma olmasına karşın Osmanlı yazarlarının modernleşme döneminde Doğu’yu nasıl ele aldıkları üzerinde fazla durulmamıştır. Bu nedenle *Duhter-i Hindû*, bir Osmanlı yazarının Hindistan hakkında yazdığı bir eser olması niteliğıyle çok önemlidir. Eserdeki İngiliz karakterler Şarkiyatçı bakış açısı ile Hintlileri ilkel bir şekilde tasvir etseler de oyundaki Hintliler kendi davranışlarıyla bu Şarkiyatçı tabloya ait olmadıklarını göstermektedir. Bu yönüyle Hâmid’in Hintlileri tasvir ederken Avrupalıların Şarkiyatçı gözlüklerinden bakarak olayları değerlendirmedeğı söylenmelidir. Eserde

İngiliz erkek karakterler Hintlileri çeşitli biçimlerde sömürmeleriyle negatif bir şekilde anlatılırken Hintli karakterler İngilizlerin sömürgeciliğine karşı mücadeleleri öne çıkarılarak anlatılmışlardır. *Duhter-i Hindû*'nun bir İngiliz kadını ile bir Hintli'nin aşkının anlatıldığı Nazım Hikmet'in "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" (1932) şiiri ile karşılaştırılması da iki yazarın Hintlileri ve İngilizleri nasıl anlattığını, sömürgeciliği nasıl ele aldıklarını göstermesi açısından araştırılmaya değer bir konudur.

### C. Çifte Sömürü: Hintli Kadın

Sömürge sonrası söylem ve feminizm biri sömürgeciliğin diğeri de ataerkil söylemin mağdun (*subaltern*) kıldığını incelemesi açısından paralellikler taşır. Sömürge toplumlarındaki kadının durumu bu iki alanı birleştirir. Sömürülen toplumlarda kadınlar hem sömürgecinin hem de erkek egemen toplumun ayrımcılığına maruz kaldıkları için Sara Suleri ve Gayatri Spivak gibi eleştirmenler bu kadınların durumunu "çifte sömürü" olarak tanımlarlar (Ashcroft, *Key Concepts* 105-106). *Duhter-i Hindû*'da eserin başlığından da anlaşıldığı gibi Hintli kadının, yani "çifte sömürünün" hikâyesi anlatılır.

Hindistan'da hem İngiliz yönetimi hem de yerli erkekler kadınları koruma misyonunu üstlenmişlerdir. "İlginç bir şekilde, yerli erkekler ve onların Batılı yöneticileri Hintli ve İngiliz kadınların zayıf rollerini ima ederek kadınları ve özellikle kadın onurunu koruma görevinden otoritelerini elde etmekteydi" (Singh, *Colonial Narratives* 98). *Duhter-i Hindû*'da Hint ve İngiliz erkeklerinin kadınlar hakkında söz söyleme konusunda mücadeleleri yer alır. Hint erkekleri kadınları İngilizlerin cinsel sömürüsüne karşı korumaya çalışırken İngilizler de *sati* geleneğini



yasaklayarak Hint toplumu ve geleneklerinden kadını kurtarmak için çaba göstermektedir.

*Duhter-i Hindû*'da Surucuyi dışındaki diğer Hintli kadınlar, gruplar hâlinde dolaşarak birlikte hareket ederler, İngilizlerle iletişim kurmaktan da özellikle kaçınırlar. Kimsesiz ve fakir bir kız olan, yani Hintliler arasında da alt sınıfta yer alan Surucuyi'nin bir İngilizle görüşmesini eleştirip kendi toplumlarının sınırları içinde yaşayarak "öteki" ile diyalog kurmamayı önerirler. İngilizlerle görüşen bir kadını ayıplayarak oluşturulan bu sosyal denetim, İngilizlerin Hintli kadınları cinsel açıdan sömürmesini engellemeye yöneliktir.

Hintli bir ihtiyar olan Torromtor, Surucuyi'yi Tomson'dan uzak durması için defalarca uyarır. İngilizlerin Hintli kızlara sarkıntılık etmek için köylerine geldiğini söyler (54). Eserde Tomson'ın davranışları da Torromtor'un uyarılarını haklı çıkarır. Surucuyi'yi bir boğa yılanından kurtararak vahşi doğadan koruyan Tomson, Surucuyi ile birlikte olduktan sonra onu terk eder. Hint toplumunda Surucuyi dışında diğer Hintliler bir İngilizle âşık olmak bir yana mümkün olduğunca İngilizlerden uzak durmaya çalışmaktadır. Eserde sadece Surucuyi sarı saçlı, mavi gözlü İngiliz'in güzelliğine kapılır, çevresindeki Hintliler'in bazıları onu ayıplarken bazıları da onu bu sevdadan vazgeçirmeye çalışır. Torromtor, İngiliz sömürsünden kurtarmak ve namusunu korumak amacıyla Surucuyi ile formalite olarak evlenir, ancak Surucuyi'yi sömürüden kurtaracak olan bu evlilik onu başka bir sorunun pençesine atar.

Torromtor'un evlendikten kısa bir süre sonra vefat etmesi üzerine Surucuyi'nin Hint geleneklerine göre ölen kocasıyla birlikte yakılması, yani *sati* geleneği (eserde sütti şeklinde yazılmış) gündeme gelir. Vanessa Parrilla, "Sati: Virtuous Woman Through Self-Sacrifice" (*Sati: Kendini Kurban Ederek Onurlanan Kadın*) başlıklı

yazısında *sati* geleneğini açıklar: “Bu Hint geleneği kadının kocasının ölümünden sonra onunla birlikte yakılması anlamına gelir. Kadının kendisini kurban etmesinin kocasının ruhunun kurtuluşa ermesini sağladığına inanılır. Bunu yapan kadın da Tanrıça gibi kabul edilir” (Parilla, internet). İngiliz yönetimi medenileştirme misyonu ile alakalı olarak barbarca diye nitelendirdikleri *sati* geleneğini 1829 yılında yasaklamıştır. Ancak Parilla, İngiliz yönetiminin erken dönemlerinde özellikle Doğu Hindistan’da günde beş ölüm gibi çok fazla *sati* vakasının kayda geçtiğini belirtir, yani İngilizlerin yönetiminde de *sati* devam etmiştir.

*Duhter-i Hindû*’da *sati*, eserin kurgulanışında zirve noktasını oluşturur.

Surucuyi’nin *sati* geleneğine göre yakılması meselesi, İngilizlerin medenileştirme misyonu ile Hint geleneklerini karşı karşıya getirir. Edward Said, “The Clash of Definitions” (Tanımların Çarpışması) başlıklı makalesinde yağmayı meşru kılmak için en ünlü aletlerden birinin Fransız kavramı olan *la mission civilisatrice* (medenileştirme misyonu) olduğunu belirterek bu kavramı şöyle tanımlar: “Medenileştirme misyonunun temelini oluşturan fikir bazı ırkların ve kültürlerin yaşamda diğerlerinden daha yüksek amaçları olduğudur; bu, daha güçlü, daha gelişmiş ve daha medeni olana bu yüzden diğerlerini sömürgeleştirme hakkını verir, ama sömürgeleştirmenin esas unsurları olan kaba kuvvet veya salt bir yağma adına değil de soylu bir ülkü adına” (Said, “The Clash of Definitions” 333). Hindistan’da İngilizlerin medenileştirme misyonunu kullanmalarının en tipik örneği, “medeni” İngilizlerin Hindistan’da *sati* âdetini kaldırmaları olmuştur.

İngilizler, Hindistan’ın sömürgeleştirilmesini meşrulaştırmak için “vahşi ve barbar” olarak nitelendirdikleri Hintlilerin *sati* örneğindeki gibi kadınları canlı canlı yakmalarını örnek verirler. Modern Hindistan tarihi üzerine çalışmaları olan Gyan Prakash, “Postcolonial Criticism and Indian Historiography” (Sömürge Sonrası

Eleştiri ve Hint Tarih Yazımı) başlıklı makalesinde tarihçilerin *satiyi* “İngiliz medenileştirme misyonu ile Hint putperestliği; modernlik ve gelenek; Hintli kadınların özgürleştirilmesi ile modern Hindistan’ın doğuşu gibi çekişmeleri belgeleyen kayıtlar olarak” değerlendirdiklerini belirtir (Prakash 11). Bunun nedeni ise Lata Mani’nin gösterdiği gibi, bu belgelerin ortaya çıkışında kadınların, sömürgeci ile otoriter Hint geleneklerini yapılandıran yerli üst sınıf erkekler tarafından sabitlenmiş bir tarihe sahip olmalarıdır. 19. yüzyıldaki *sati* konusundaki tartışmalar erkek egemen sömürgeci ve Hintli söylemler tarafından aktarılır. Lata Mani, *satiye* karşı çıkanların da bunu savunanların kendi görüşleri için kural koyan dinî metinsel kaynakların otoritesinden yararlandıklarını söyler. Böylece erkek egemen Hintli toplum ve sömürgeciler *satiyi* savunmak ya da ona karşı çıkmak için kendi değerlerini çarpıştırmışlardır (11-12). *Duhter-i Hindû*’da Surucuyi’nin *sati* geleneğine göre yakılması meselesi eserdeki Hintli erkekler ve İngiliz valisi Tomson’ı karşı karşıya getirir.

Elizabet ile evlenen Tomson, Hindistan’da vali olur. Surucuyi’nin kocasının öldüğü ve cenaze töreninde Surucuyi’nin de yakılacağı haberi Tomson’a ulaştırılır. İngiltere bu âdeti kaldırsa da Tomson, eski sevgilisi Surucuyi’den kurtulmak için bu âdetin bir kereliğine uygulanmasına karar verir. Elizabet ise Surucuyi’nin yanmasına karşı çıkarak Tomson’a görevini hatırlatır:

Elizabet- Ya bu köyde karıları kocasının naaşıyla diri diri yakmak âdetini men etmeğe memur sensin. Senin vazifen, memuriyetin bu vahşiyane âdeti icrada putperestlere fırsat vermemek. Hem de sana gelip işi haber verdiler. Sonra bu âyini ifaya müsaade edişin duyulursa hükûmet seni mesul tutmaz mı? Devlet seni müttehem addetmez mi? Elindeki talimatın hükmünü düşünmüyor musun?

Tomson- Ne yapayım Elizabet? Kendi menfaatimiz için, necatımız, emniyetimiz için devletimin emrine, kanununa bir kerre de itaatsizlik etmiş olurum. Alelhusus bu itaatsizliğimin sebebi hak, yani hakkaniyet mukabilinde beni ma'zur gösterir. Surucuyi bizim düşmanımızdır, yansın da kül olsun! (129)

Elizabet, medenileştirme misyonunu benimseyerek vahşice bulduğu *satiyi* önlemesi için Tomson'ı ikna etmeye çalışır, devletin Tomson'a verdiği sorumluluğu hatırlatır. Burada Elizabet'in *satiye* karşı çıkmasının temelinde İngiltere'nin bu konudaki politikası vardır. Tomson, kendi menfaatleri için Surucuyi'nin ölmesinin gerekli olduğunu söyler; iki kere hayatını kurtaran, ona olan aşkını dile getirmekten başka hiç bir şey yapmayan Surucuyi'den düşmanı olarak bahseder. Elizabet'e birlikte Surucuyi'nin yakılmasını izlemeye gitmelerini önerir. "O kocasının naaşıyla ağlaya ağlaya, bağıra çağıra yansın. Biz de karşılına geçip güle güle, oynaya oynaya seyrederez" (129) diyerek acı çeken insanla hiç empati kuramayan, kendi çıkarlarının dışında hiçbir şey görmeyen, başkasının acısıyla keyiflenen insanlık dışı bir tablo çizer. Tomson'ın bu tavrından yola çıkarak İngilizlerin *sati* âdetini kaldırmalarının da aslında insan yaşamına verilen değerle değil, İngiliz politikası ve çıkarları ile ilgili bir durum olduğu söylenebilir. Tomson'ın Surucuyi'nin yakılmasını desteklemesi, İngilizlerin menfaatleri uğruna "medenilik"ten vazgeçebileceğini, bu "vahşiyane" âdeti kabul edebileceğini gösterir. Ayrıca Hintliler dinî inançlarına göre yakılan kadının ve ailesinin kurtuluşa ereceğine inandıkları için bu âdeti sürdürseler de İngiliz Tomson'ın Surucuyi'nin yakılmasını isterken böyle ardına sığınabileceği bir gerekçesi de yoktur.

Abdülhak Hâmid'in *Cünûn-ı Aşk* adlı tiyatrosunda da *sati* ile ilgili bir sahne vardır. Hintli Mihrace'nin cesedi yakılacakken ona âşık olan Fransız Öjeni, Hintli

kıyafetinde gelerek onunla birlikte yakılmak ister; sevdiği adamın ölümünden sonra artık yaşayamayacağını söyler. Bu durum *sati* âdetini barbarca olarak nitelendiren İngilizlerin durumuyla uyumsuzdur. Bir Fransız kızı, İngilizlerin vahşilerin âdeti diye dehşetle seyrettikleri bu sahnenin diğer tarafına geçerek bir Hintli erkekle birlikte yakılmak istemektedir. Bu şekilde “vahşi” *sati* âdetinden yola çıkarak Avrupalıları medenî, Hintlileri de vahşi olarak net bir şekilde ikiye ayıran Şarkiyatçı çizgiler belirsizleşir, Fransız bir kızın diğer tarafa geçmesi sınırları bulanıklaştırır. Öjeni yakılmak istediğinde İngilizlerin bu âdeti kaldırdığını söyleyen Hintli İhtiyar Şoför’e, bunun bir “riya olduğunu, yakılırsa İngilizlerin memnun olacağını” söyler (265). Bu şekilde Fransız Öjeni sömürgeleştirmede İngiliz politikasını eleştirir. 1929’da yayımlanan Nazım Hikmet’in “Jakond ile Si-Ya-U” şiirinde de Leonardo da Vinci’nin *Jakond* resmi (Mona Lisa) Çinli sosyalist öğrenci Si-Ya-U’ya aşık olur ve Çin halkının özgürlüğü için ölümü göze alır. Laurent Mignon bu şiiri şöyle değerlendirir:

Bu şiirin büyük önemi, Nazım Hikmet’in sömürgeci edebiyatın kaidelerini altüst etmesinden kaynaklanır. Sömürgeci edebiyatta, sömürgeci erkek yerli bir kadına cinsel anlamda sahip olur. Beyaz erkeğin cinsel fethi, siyasî fethi simgeler. Ancak Nazım Hikmet bu şemayı açıkça sorgular. Burada beyaz bir Avrupalı kadın ve batı kültürünün bir simgesi olan Jokond, Asyalı bir erkeğe aşık olur ve kendi hayatını onun için feda eder. (Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk* 64)

Bu iki eserde de Avrupalı kadınların sevgilileri için kendilerini feda etmeleri, kadın-erkek ilişkileri metaforu ile örneklenen erkek egemen sömürgeci söylemin altını oyar.

Edward Said, medenileştirme misyonunun sonucu olarak yarış içindeki iktidarların dışarıdaki hareketlerini meşrulaştırmak için kendi kültür ve medeniyet yazgılarını icat ettiğini söyler. İngiltere, Almanya, Belçika ve hatta Amerika'nın böyle yazgıları açıklayan kuramları olduğunu belirtir. Gerçek amacı, Conrad'ın çok doğru bir şekilde gördüğü gibi, kendini büyültme, iktidar, fetih, hazine ve sınırlandırılmamış bir kendilik gururu olan bu fikirler rekabet ve çatışma uygulamalarını yüceltir. Daha da ileri giderek Said, günümüzdeki kendini merkeze alan etnik, dini, milli ve kültürel grup kimliğinin 19. yüzyılın sonundaki emperyalist rekabetten kaynaklandığını söyler (Said, "The Clash of Definitions" 333). *Ciünûn-ı Aşk*'ta Fransız kızın İngilizlerin *sati* konusundaki tavrını iki yüzlü bulması da sömürgecilik alanında İngiltere ve Fransa'nın rekabeti ile ilgilidir. Hâmid'in *satiye* yer verdiği iki tiyatro eserinde de İngilizlerin kadınları koruma misyonunun samimi olmadığı vurgulanır.

Tomson'ın Surucuyi'nin yakılmasını onayladığını duyan Elizabet kendi kendine şöyle der:

Kızın ırzını, namusunu berbad edersin, öyle mi Tomson!.. Bir kızın ırzına tasallut, ömrüne tasallut demektir! Fahişeliğine tasavvut etmektir!.. Sen o biçarenin hem ömrüne hem de ırzına kasedediyorsun, öyle mi? [...] Öyleyse ben de bugünden sonra Tomson'un karısı değilim!.. Ben bugünden sonra zulmeden memurların vücudunu kaldırmak için halkın silâh-ı intikamı oldum! (134)

Elizabet, medenileştirme misyonunu benimseyerek gittiği Hindistan'da, kocası Sir Bortel'in Hintlilere yaptığı zulmü görünce, Hintlilerin yanında yer alarak kocasını zehirlemiştir. İkinci kocası Tomson'ın da Hintlilere karşı zalimce tavrını gören Elizabet, kocasının karşısında yer almak pahasına Hintlilere destek olmaya karar

verir. Sömürgeciliği savunan bir Fransız olan Jules Harmand 1910 yılında şöyle der: “Öyleyse, ilke ve hareket noktası olarak, bir ırklar ve uygarlıklar hiyerarşisinin varlığı olgusunu ve bizim üstün ırk ve uygarlıklara mensup olduğumuzu kabul etmek, bunun yanında üstünlüğün haklar tanımakla birlikte bunun karşılığında sıkı yükümlülükler de getirdiğini teslim etmek gerekiyor” (aktaran Edward Said, *Kültür ve Emperyalizm* 55). Elizabet’in Hint toplumu ile ilişkilerini de bu ilke belirlemektedir. İngilizlerin Hindistan’ı işgal etmesini eleştirmeyen ve İngiltere’nin politikalarını benimsemiş görünen Elizabet’in eserde İngiliz yöneticilerin değil de Hintli halkın yanında yer almasının nedeni, sömürgeleştirmeyi “yüce bir görev, iyi niyetli bir girişim olarak” yorumlamasıdır. Yani Elizabet, sömürünün siyasi, ekonomik hedeflerini maskeleyen medenileştirme misyonuna gönül vermiştir. Bu özelliklerinden dolayı son sahnede Hintliler, Elizabet’i Hint halkının koruyucusu olarak konumlandırırlar.

Surucuyi’nin yakılacağı odun yığnını hazırlayan erkekler canlı canlı yanmanın ne kadar zor olduğunu söyleyerek kadın olarak yaratılmadıklarına şükrederler, ama bu âdeti değiştirmeye yönelik hiçbir şey söylemezler. Törende halk şiirler söyleyerek, Surucuyi’nin yakılmasının dinî olarak önemini anlatır (139). Surucuyi ise kalabalığın içinde perişan bir şekilde “vahşiler içinde kaldım” der (138). Kalabalık da ona ağlamamasını, mutlu olduğunu halka bildirmesini söyler (138).

Surucuyi onu yakmak isteyenlere ölmesinin anlamsız olduğunu, yaşamak istediğini söyler:

A enişteciğim, teyzeciğim!.. Sizin hiç mi insafınız yok? Bir öksüz kızın vücudunu âlemde çok mu görüyorsunuz? (*Umûma*) Siz söyleyin, siz insaf ediniz de söyleyin. Ben sizin kabilenizde ziyade mi geldim? Benim hayatım size neden bâr oluyor? Ölüp de yanmak dururken niçin

yanayım da öleyim?.. Ölüm derecesinde hasta olduğumu görmüyor musunuz? Merhametsizler!... Beni diri diri yakmakta sizin ne faydanız olacak? Siz de niçin sükût ediyorsunuz Brehmenler? Rama'nın Manu'nun kitabında bu zulüm yazılmış mıdır? Kadınlara kocalarının vefatından sonra yalnız mâtemini tutmaktan başka ne emir vardır? (140)

Bunları söyledikten sonra Surucuyi, din kitaplarında *sati* geleneğinin emredildiğini söyleyen Brehmenlere karşı çıkararak kalıplaşmış geleneklere eleştiri getirir; din adamlarının dini kendi çıkarlarına göre kullandığını söyler. Bu yönüyle Hintli dul kadının yakılmasını yasaklayan İngiliz politikası da, din adamlarının temsil ettiği Hint gelenekleri de aslında belli grupların ideolojileri ve çıkarlarıyla ilişkili olarak betimlenir. Bir İngilizle âşık olmasıyla eserdeki diğer Hintli kadınlara benzemeyen Surucuyi, Hint geleneklerini ve dinlerini eleştirmesi yönüyle de Hint toplumunda muhalif bir duruşu temsil eder.

Tomson'un *sati*yi izlemek için bu merasime gelmesiyle işler daha da karışır. Surucuyi, Torromtor'la evliliklerinin bir formalite olduğunu belirterek asıl kocasının Tomson olduğunu ve Tomson'la birlikte yakılmak istediğini söyler. Öte yandan Tomson buna karşı çıkar, ama halk ikisinin birlikte yakılmasını uygun görür. Elizabet de bu konuda kocasını değil, halkı destekler.

Son sahnede Surucuyi'nin eniştesi Bedryapum, Tomson'a şöyle der:

Bizden bir bîçare kızın yandığını seyrettirmekle sana safa-bahş olmak arzusunda bulunacağımıza ne düşündün de inandın? Biz cefadan başka sizden ne gördük? Ne göreceğiz ki mefâsidinizin kuvveden fiile çıkmasına âlet olalım? Hileler, hud'alarla vatanımızı zapt ve teshîr ettiniz, ahâliye etmediğiniz zulüm ve eza kalmadı. Bir de, 'biz Hind'i mahzâ seyahatle ticaret sayesinde bir damla kan dökülmeden aldık'



diye iftihar edersiniz. Sen halkı kıyamete kadar zulmünüze tahammül mü edecek sanıyorsun? Hintlilerin düş-ı tahammülü Himalaya dağı değildir ya?.. Sen Hintlileri ilelebed hükm-i zulûmânenize inkıyâd üzere mi olur zannediyorsun? Sizin hükmünüz hükm-i kazâ değildir a!..”  
(147)

Bedryapum, Tomson’ın Surucuyi’nin yakılmasını hevesle izlemeye gelmesine kızarak ona bu zevki yaşatmayacağını söyler. İngilizlerin Hindistan’daki zulûmlerini eleştirdikten sonra İngiliz yönetiminin Hindistan’da kalıcı olmayacağını, değişeceğini söyler. İngiliz yönetime karşı, yıkıcılık içeren bu sözlerinden sonra Bedryapum, Surucuyi’nin yakılmamasına karar verir. *Sati* meselesi geleneksel Hint ideolojisi ve İngiliz yönetimini karşı karşıya getirir.

Surucuyi’nin yakılması her ne kadar Hint geleneklerine uygun olsa da Surucuyi’yi cinsel açıdan da sömüren İngiliz valisi Tomson’ın onun yakılmasını izlemek istemesinden dolayı Hintliler bu ikinci sömürüye izin vermezler ve *sati* âdetinin uygulanmasını kendileri önlemiş olurlar. Hintliler bu âdetin uygulanışını kendileri durdurarak İngilizlerin yaşamlarını kontrol etmeye çalışmasına tepkilerini gösterir ve sömürgecinin “medenileştirme misyonu”nu reddetmiş olur. Hint toplumunda değişim yaşanacaksa bunu Hintliler gerçekleştirmelidir.

Kadınlarla ilgili *sati* geleneği konusundaki kararı bu sahnede Hintli erkelerin vermesi önemli bir noktadır. Eserde Surucuyi’nin haklarını erkekler savunur. Surucuyi, Tomson onu terk ettiğinde veya yakılacağı zaman kendi düşüncelerini ifade etmek istese de kimse onu dinlemez.

Surucuyi’nin eniştesi Berdryapum, ikisinin de yakılmamasına karar vererek Surucuyi’yi Tomson’a verir ve İngiliz yöneticiden beklentilerini sıralar. Bu son sahnede Surucuyi, Hint toplumunun bir hediyesi olarak Tomson’a ikram edilir.

Tabii, yine Surucuyi'ye fikri sorulmaz, "haklarını savunan" Hintli erkekler onu Tomson ile evlendirmeyi uygun görür. Hintli erkekler ve Tomson'ın hesaplaştıkları bu sahnede, Tomson'ın Surucuyi'ye uyguladığı şiddet ve cinsel sömürü bir anda unutulur. Eserde Surucuyi, hâinden şikâyet ederek eleştirilerini, beklentilerini dile getirirse de yaşamına yön verme konusunda söz sahibi olamaz.

Sömürge sonrası kuramların en dikkate değer isimlerinden biri olan Hintli eleştirmen Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?" (Madun Konuşabilir mi?) başlıklı makalesinde *sati* tartışmasında kadına konuşacak bir alan bırakılmadığını söyler.

Tartışmalar ya geleneklerin *sati*yi onaylayıp onaylamadığı ya kadının kurban edilmeyi isteyip istemediği gibi konular üzerinde yoğunlaşırken sömürülen, madun konumunda olan kadın kaybolur: ya yerli erkek egemen toplumun söyleminin içinde ölü kocası için tam olarak yok edilir ya da biçimsizleştiren bir seçim şeklinde ona Batılı bir kavram olan bağımsız, özgür irade sunulur. (özetleyen Prakash 12)

*Sati* konusundaki tarihsel kayıtlarda, kadınların bakış açısının yer almamasını Spivak yorumlanabilir bir suskunluk olarak değerlendirir. Kayıtlardaki bu eksiklik kadının madun konumu ile ilişkilidir (12). *Duhter-i Hindû*'da Surucuyi'nin yaşadığı toplum içinde ne kadar pasif bir konumu olduğu, kendi kararlarını alma imkânı olmaması örneklenir. *Sati* meselesinde de Surucuyi'nin kaderi İngiliz hükümeti ya da yerli erkeklerin kararına bırakılır.

Eserin sonunda Surucuyi'nin Tomson'la evlendirilmesinin mutlu son gibi sunulması sömürge toplumunda kadının yerinin eserde sorunsallaştırılmadığını gösterir. Bununla birlikte Surucuyi'nin hikâyesiyle sömürülen toplumda kadının madun konumu tasvir edilir. Surucuyi hem İngiliz yönetiminin hem de erkek

egemen Hint geleneklerinin sömürsünü deneyimler. Abdülhak Hâmid'in bir Osmanlı yazarı olarak *sati* konusunu dönemin tarihsel gerçekliğine uygun olarak İngiliz yönetiminin medenileştirme misyonu ve erkek egemen Hintli gelenekler arasındaki çatışma ile ilişkilendirerek işlemesi önemli bir farkındalığı gösterir. Hâmid *sati* konusunu sadece dul kadının öldürülmesi boyutuyla değil, bu konu etrafında gelişen siyasi ideolojilerle bağlantılı olarak ele almıştır. Kemal Erarslan, Hâmid'in *sati* âdeti ile dul kadının öldürülmesine karşı çıktığını söyler (Erarslan 52). Oysaki eserde bu konu sadece *sati* geleneğine karşı çıkmak şeklinde tek boyutlu olarak değil, konunun Hint ve İngiliz politikalarıyla ilişkisi bağlamında ele alınmıştır.

Gündüz Akıncı, *Duhter-i Hindû*'daki *sati* sahnesinin kaynaklarından birinin Hâmid'in babası Hayrullah Efendi'nin *Avrupa Seyahatnamesi*'nde yer alan bir bölüm olduğunu söyler. Hayrullah Efendi, *Seyahatnamesi*'nde Viyana'da izlediği bir tiyatro oyunundan bahseder. Oyunda Tristiye'den kalkan bir vapur Ümitburnu'na gider. Avrupalı turistler, kocasının cenazeyle birlikte yakılacak bir Hintli kadın görürler.

[M]üteveffânın karısı kendisini iyâli yolunda ateşe teslim etmekle nâil-i mükâfat olacak zann-i memnûniyeti ile zîb ü zîvere müstağrek olarak ateşin karşısına götürülüp âyin-i mecûs icrâ olunarak İngiliz tarafından, memnu' olan işbu âdet-i kabîha haber alınmak mülâbesesiyle men'i için İngiliz memurları derhal yetişip bunların cemiyetlerini dağıttıktan sonra biçâre kadın dahi ateşten kurtarılmış ise de merkumenin işbu siyânetten memnun olmadığını misafirler görmekle bu memleket dahi ikamete şâyan değildir yine bizim vatanımız yine bizim vatanımız, diyerek gemilerine avdet etti[ler]. (Akıncı 51)

Burada Avrupalı gözlüklerle *sati*yi yorumlayan bir bakış açısı vardır. İngilizlerin medenileştirme misyonu ile çaresiz bir Hintli kadını kurtarması, yani Avrupa medeniyetinin ışığını kurtarılmasına bile sevinmeyen—“bu derecede ilkel, garip”—Hintlilere yansıtmasının öyküsü anlatılır. Avrupalı turistler Hintli kadının yakılacağı ayinden değil de kendilerine uzatılan bu medeni ellerin kıymetini bilmeyen Hintlilerin durumundan o kadar ürkerler ki hemen gemilerine dönerler. Burada sömürgeleştirmeyi, ilkel insanlara özgürlük ve medeniyet götürmek olarak yorumlayarak meşrulaştıran sömürgecinin, iyiliklerini anlamayan “kadir kıymet bilmez ilkelerin” durumundan duyduğu rahatsızlık örneklenmiştir. Hayrullah Efendi’nin aktardığı bu oyun *sati* meselesine Avrupalıların “medenileştirme misyonu” ile ilişkili yaklaşımını örnekler. Hâmid’in *satiye* yaklaşımı ise bu Avrupalı bakış açısından farklıdır.

*Duhter-i Hindû* ve *Cünûn-ı Aşk*’ta *sati* meselesi ele alınırken İngilizlerin *sati*yi kaldırmalarının nedeninin kadın haklarına ya da insan yaşamına duydukları saygı olmadığı ısrarla vurgulanır. Zaten *Duhter-i Hindû*’da İngilizlerin Hindistan’da ne kadar çok kan döktüklerinden defalarca bahsedilir. Böylece bu eserde sömürgeci politikaların temelinde insanların yaşam koşullarını iyileştirmeyi, onlara özgürlük vermeyi vaad eden medenileştirme misyonunun olmadığı gösterilir. Hâmid *sati* meselesinde sömürgeleştirmenin medenileştirme misyonu kullanılarak meşrulaştırılmasına karşı çıkar; sömürgeciliğin siyasi ve ekonomik nedenlerini öne çıkararak medeni-vahşi ikili karşıtlığının beslediği sömürüyü kabul edilebilir kılma politikalarının altını oyar. Eserde Surucuyi’nin *satiye* karşı çıkan sözleri her ne kadar onun kaderini çizmede belirleyici olmasa da *sati* konusunda eserdeki en otoriter söylemi oluşturur, çünkü Surucuyi *sati*yi deneyimleyecek kişi olarak “özne” konumundadır. İngilizler ya da *sati* törenine katılan Hintliler gibi izleyici

konumunda değildir. Hâmid *sati* meselesinde bu alanda konuşmaya en yetkin kişi olan “özne”ye söz vererek metinde “Hintli kız”ın bakış açısını geçerli kılar ve böylelikle *sati* âdetini olumsuzlar; ancak “Hintli kız” adına söz söyleyerek otorite elde etmek isteyen İngilizlere fırsat vermez.

### BÖLÜM III

#### *FİNTEN*

*Finten*, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Londra'da Sefaret Başkâtibi olarak görev yaparken yazdığı bir oyundur. Hâmid bu eserini 1886-87 yıllarında İngiltere'de yazar ve o dönemde kaleme aldığı *Zeynep* adlı oyunla birlikte yayımlanması için İstanbul'a gönderir, ancak özellikle *Zeynep* İstabdat yönetimi tarafından sakıncalı bulunduğu için bu oyunların yayımlanmasına izin verilmez ve Hâmid de İngiltere'deki görevinden alınır. Hâmid, bir daha eser yazmamaya söz vererek görevine döner. Birçok eleştirmence Hâmid'in en başarılı oyunu kabul edilen *Finten*, 1912 yılından itibaren *Hak* gazetesinde tefrika edilmiştir ve 1916, 1917 yıllarında iki kere kitap olarak basılmıştır.

#### **A. *Finten* Mukaddimesi ve *Yadigâr-ı Harb***

Bu bölümde *Finten*'in 1916 yılında Birinci Dünya Savaşı esnasındaki baskısına eklenen “*Finten* Mukaddimesi” ve 1917 yılında yazılmış olan ve savaş konu edinen *Yadigâr-ı Harb*, bu metinlerde İngiltere siyaseti ve İngilizlerin nasıl ele alındığını incelemek için birlikte ele alınacaktır.

*Finten* Mukaddimesi'nde savaş sırasındaki gergin atmosferin yansımaları vardır ve İngiltere'ye politik açıdan çok sert eleştiriler yöneltilir. Hâmid, İngiltere'yi

konu edindiği *Finten*'e, savaş zamanında, İngiltere'nin politikalarını, sömürgeciliğini ve medeniyet anlayışını eleştiren bir ön söz ekleyerek Batı medeniyeti karşısında sorgulayıcı bir tavır alır.

*Finten*'de kısmen gösterildiği üzere İngiliz kavmi kibar-ı akvâmdandır. Her ferdinde garabetle karışık bir mümtaziyet görünür. Tarz ve tavırlarında kibir ve azamete benzer bir hâl vardır ki edeb ve hicabdan başka birşey değildir. Ahlâk ve ülfet nokta-i nazarından bakılınca İngilizler böyledir. Ahâd-ı nâsında bile adilik görünmez. Fakat akvâm-ı sâireyi hakîr görmek gibi bir nakîseleri vardır. Mesela 'Bu zât pek mükemmeldir, ne faide ki İngiliz değildir! Şu adam gayet zengin imiş, teessüf olunur ki İngiliz doğmamış. Bu kadın fevkalâde güzel, lâkin İngiliz değil!' derler.

Siyasiyâta gelince, bu centilmenlerin siyaseti adeta can-âverânedir. (Tarhan,

*Finten* 156)

Abdülhak Hâmid, "*Finten*'de kısmen gösterildiği üzere" diyerek İngiliz toplumu hakkındaki görüşlerini, şahsi tecrübelerini aktarır. Burada Hâmid'in *Finten*'de İngiliz siyaseti ve toplumu hakkında bilgi verdiğini belirtmesi önemlidir. Buna ek olarak Hâmid, ön sözünde Tefik Fikret'in *Finten*'i "bâl-i hayâl açmış hakikatler" (159) olarak değerlendiren yorumunu alıntılararak eserinin bağlamıyla olan ilişkisini vurgulamış olur. Yazarın bu tavrından yola çıkarak *Finten*'i bir Osmanlı bürokratinin İngiliz toplumunu nasıl yorumladığını gösteren bir eser olarak değerlendirmek mümkündür.

Hâmid, İngilizlerin kendilerini diğer milletlerden nasıl üstün gördüklerini alaycı bir üslupla aktarır. "Her" İngiliz'de "gariplikle karışık bir seçkinlik olması" ifadesi bile Hâmid'in İngilizleri genelleştirerek, "garip ve seçkin" gibi birbiriyle çelişkili sıfatlarla tanımlaması ön sözdeki ironik havayı örnekler. Davranışlarındaki

“kibir ve azamet” gibi kendini başkalarından üstün görmeyele ilgili sıfatları da Hâmid bu kavramların tam zıddı olan ölçülü davranma, edep ve utangaçlık ile ilişkilendirir. Hâmid’in İngilizlerin kendilerini nasıl algıladıklarını anlatırken böyle bir İngiliz imajını onaylamadığı açıkça bellidir. “Siyasiyâta gelince, bu centilmenlerin siyaseti adeta can-âverânedir” (156) cümlesinde bu ironik ton belirginleşir. İngilizler kendilerini diğer milletlerden üstün, kibar “centilmenler” olarak algıladıkları, Hâmid onların siyasetini canavarca bulduğu gibi İngiltere’yi de “bencil, başkalarının nimetiyle büyümüş, nankör bir kedi” (156) olarak tanımlar. Abdülhak Hâmid, İngiltere’nin sömürgeciliği vurguladıktan sonra İngiltere’nin medeni sayılamayacağına işaret eder, İngiliz siyasetini şöyle anlatır:

İngiltere tarih-i siyaseti taşmış, kabarmış.. fakat yükselmemiştir.

O siyasette kahramanlıktan ziyade kahbelik görünür.

Bu mikyasa göre İngiltere büyük değil, iridir.

Milletlerde nice nice büyüklükler vardır; bazısı medhûl ve muhakkar, bazısı makbul ve muvakkar.

Şişmek, kabarmak, kabına sığamamak, yanındakini sıkmak, irileşmek genişlemek, boy çekmek, yükselmek. Bunlar ayrı ayrı birer büyüklüktür.

İngiltere’nin—eğer azametse—azamet-i siyasiyesi şâyân-ı hayret midir? Belki. Şâyân-ı hürmet midir? Asla. Eğer memâlikindeki ecnebileri hâkir görmek bir faikıyyet ise İngiltere her memleketin fevkindedir. Eğer zayıf milletleri ezmek veya teb’a-ı rengârengini hunrizane idare etmek bir kuvvet ise İngiltere kavidir.

Eğer İngiliz donanmasının tahrîb ettiği yerleri mamûre bilmek bir mazhariyet-i imâriyye ise İngiltere bir mimar-ı devrandır. Eğer İngiliz pasaportunu harita-ı âlem gibi taşımak bir büyüklük ise İngiltere büyüktür.



İngilizlerin muhassenât ve menâfii kendilerine mahsus olan ve başkalarına faidesi olmayan faziletleri inkâr olunamaz. Fakat medenî büyüklük, hulkî ve hakiki büyüklük bunlar değilse, beşeriyetten ta'zîm ve hürmet beklemeğe Büyük Britanya'nın ne selâhiyeti olabilir? (157).

Bu satırlarda Türkçe'deki "büyük" sıfatının hem hacim olarak daha fazla yer kaplamak anlamında, hem de "yüce, üstün" anlamına gelen soyut anlamı ile kullanıldığı görülür. Şarkiyatçı söylemde Avrupa güçlü, büyük olarak tasvir edilirken, Hâmid bu sıfatların İngiltere için sadece fiziksel olarak geçerli olduğunu söyler, ancak İngiltere manevi anlamdaki büyüklük ve yücelikten yoksundur. Bu şekilde Hâmid, gelişmiş Batı medeniyeti ile meşrulaştıran sömürgecilik politikalarına karşı çıkar. Hâmid'e göre İngiltere, manevi gelişmişliği simgeleyen büyüklüğe sahip değildir, sadece "iri"dir, yani gelişmiş maddi koşullara sahiptir. İngiltere'nin toprak olarak sürekli genişlemesi yönüyle gittikçe irileştiği, ama bunu "yanındakini sıkarak", yani başka devletlere zarar vererek, sömürerek gerçekleştirdiği için de yüce sayılamayacağı söylenir. Osmanlı İmparatorluğu da gerileme dönemine kadar topraklarını genişleten, "irileşen" bir ülke olmasına rağmen Hâmid, bu yayılmacı, imparatorluk politikasını sadece İngiltere'ye has bir olgu olarak ele alır. Gerçi Hâmid, İngiltere'nin başka bölgeleri ele geçirerek imparatorluk hâline gelmesinden bahsederken, bu yayılmacı siyasetten ziyade bunun sömürgeci bir zihniyetle gerçekleşmesini eleştirir. İngilizlerin diğer milletleri yabancı olarak küçümsedikleri, zayıf milletleri sömürdükleri ve Afrika, Amerika, Asya, Kanada, Avustralya, Pasifik ve Karayib Adalarındaki birçok bölgeyi kapsayan hâkimiyet alanlarındaki farklı ırklardan, renklerden insanları kan dökerek idare ettiklerini belirtir. Bu açılardan her ne kadar İngiltere geniş bir coğrafyaya hâkim, siyasi açıdan güçlü bir ülke olsa da, İngiliz yönetiminin adil olmaması ve insanları

ezmesi yönüyle İngilizler “medeni” sayılamazlar. Hâmid, maddi koşullara, gelişmelere dayanan medeniyet anlayışını genel geçer bir olgu olarak kabul etmez ve medeniyeti maddi koşullar yerine insanı merkeze alarak değerlendirir, medeniyet konusunda ölçütler belirleyerek İngiltere’ye yaklaşır.

İngiltere’nin siyasetini eleştirdikten sonra Hâmid, İngiliz sosyal hayatını ele alır:

İngiltere tahtgâhı mümtaz ve müessir bir muhit-i kibârâne, bir muhit-i kemal ü cemaldir. Ben onun zevâhir ve serâirine takarrüb, sekene-i her-dem-faaline, menazil-i süfliyyesiyle tabakat-ı âlülâline takdir ve taaccüb etmekle beraber insaniyeti İngiltere’nin haricinde göremeyenlerin içinde ve bir muhâsım memleketinde bulunduğumu hissetmez değildim.  
(157-158)

Hâmid, İngilizlerin yaşam şeklini birçok açıdan benimsemesine rağmen, İngiltere’de yaşayan bir Osmanlı diplomatı olarak İngiltere’nin ülkesi hakkındaki emelleri ve “yabancıları insan yerine koymayan” dışlayıcı tutumlarından son derece rahatsızdır. Hâmid her ne kadar İngiltere siyaseti ve İngiliz sınıf sistemi karşısında eleştirel bir tavır alsa da, İngiliz medeniyetinin bir sembolü niteliğinde olan Londra’dan etkilendiğini belirtmeden geçemez. *Finten*’i “Londra şehri-i cesîm ü muhteşeminde yazmıştım” der (157). Muhteşem olarak tanımladığı Londra’nın güzelliklerinin gökyüzünün sayfalarına yazılsa yeterli olmayacağını söyler (157). İngiliz siyasetini, emperyalizmini mübalağalı bir şekilde eleştiren Hâmid, Londra’yı da mübalağalı bir şekilde över. Siyasi olarak sömürgeciliğe, İngiliz sınıf sistemine karşı çıksa da bu medeniyetin gelişmişlik örneği olan Londra’dan da büyülenir. Hâmid’in kültürel olarak İngiltere’yi beğenmesi ama siyasi açıdan İngiliz emperyalizmini eleştirmesi, yani sömürgeci karşısında beğenme ve eleştirme gibi arada bir tutum sergilemesi

önemlidir. Bu arada kalmışlık, *Cünûn-ı Aşk* ve *Yabancı Dostlar*'da eserin ana sorunsalı olacaktır. *Finten* ön sözündeki bu arada kalmışlığa İnci Enginün de dikkat çeker: “Burada Hâmid İngiltere ve İngilizler hakkındaki görüşlerini açıklar. Bu ön söz Birinci Dünya Savaşı yıllarında yazılmıştır ve Türkler İngilizlere karşı savaşılmaktadırlar. Hâmid İngiliz politikasını yerden yere vururken İngiliz milletine olan hayranlığını da gizlemez” (Enginün, “Abdülhak Hâmid’in Oyunlarında İngilizler” 144). Aslında Hâmid’in Avrupa kültürüne beğeni ile yaklaşması, Tanzimat dönemi edebiyatçılarının Avrupa’ya yaklaşımlarına paraleldir. Enginün, Hâmid’in bu arada kalmışlığını sorunsallaştırmadan belirtmiştir. Nüket Esen, Hâmid’in İngilizlere karşı tavrını şöyle açıklar:

Hamid Finten’de, İngilizler için iki dünya olduğunu gösterir; iç dünya ve dış dünya. İngilizlerin iç dünyasına, toplumsal yaşantısına Hamid hayranlık duyar. Hamid’i rahatsız eden İngilizlerin dış dünyaya, özellikle Avrupa dışı ülkelerin insanına bakışlarıdır. Kendisi bir doğulu olarak bu rahatsızlığı içten hissetmiş olmalıdır. Bu yüzden, Finten 1926’da kitap olarak basılırken Hamid’in eklediği ön söz çok ilgi çekicidir. Türklerin İngilizlerle savaştığı Birinci Dünya Savaşı yıllarında yazılan bu ön söz İngiltere’nin dış siyasetini ve ‘yabancı’ya bakışını yerin dibine geçirir. (Esen, internet)

Esen’in iç dünya olarak belirttiği İngiliz sosyal hayatı, yani İngiliz kültürüdür. Dış dünya da İngilizlerin yabancılara karşı tutumları ve İngiltere’nin dış siyaseti; yani yabancıları dışlayan İngiliz sosyal sınıf sistemi ve emperyalist politikalarıdır.

Enginün ve Esen’in de değindiği gibi *Finten* ön sözündeki bu kültür ve emperyalizm arasında kalmışlık dikkat çeken bir olgudur. Süleyman Nazif, Hâmid’in kişisel

olarak da İngiliz kültürüne hayran olduğunu, ama İngiliz siyasetini eleştirdiğini söyler (Enginün, “Cünûn-ı Aşk ve Yabancı Dostlar” 11)

Hâmid, bu şekilde İngiliz kültürünü benimsese de İngiltere’nin medeniyeti ve gelişmişliğine tereddütlü yaklaşır. *Finten*’i yazdığı 1886-87 yıllarının Londra’sının Birinci Dünya Savaşı zamanındaki Londra’dan farklı olduğunu söyler:

O tarihte Londra bugünkü kadar bir terakki-i sûriye mazhar değilse bugünkü tedenni-i mânevîye de mahkûm görünmüyordu: Sokaklarda bisikletler, otomobiller, tübler, evlerde elektrik ziyaları, telefonlar, meydanlarında muazzam ve muallâ oteller, sinemalar, bulutlarında tayyareler olmadığı gibi riyaset ve siyaset makamlarında Curzon’lar, Asquith’ler, Grey’ler tahakküm etmiyordu. (158)

Hâmid’in “gösterişçi gelişme” olarak tanımladığı teknolojik gelişmelere dayanan ilerleme anlayışı, manevi düşüşü, siyasette de Birinci Dünya Savaşı’nda Osmanlı Devleti’ne karşı savaşı yönetimi beraberinde getirmiştir. Hâmid’in Avrupa’nın teknolojik ilerlemesini “gösterişçi” olarak nitelendirmesi ve manevi, siyasi yozlaşmanın bir göstergesi olarak ele alması önemlidir. Hâmid, İngiliz sosyal hayatı ile temsil edilen İngiliz kültürüne olan beğenisini açıklarken teknolojik gelişmelerle ilgili olan medeniyet kavramını yozlaşma ile ilişkilendirir. Robert J. C. Young, antropologların 19. yüzyılda kültür terimini medeniyetin derecesini göstermek için kullandıklarını belirterek bu dönemde kültür ve medeniyet kavramlarının birbirine benzer şekilde kullanılmasının da hiyerarşik, ilerlemeci medeniyet anlayışını desteklediğini söyler (Young 46). Bazı toplumların diğerlerinden daha gelişmiş, ileri olduğu imasını barındıran böyle hiyerarşik bir insanlık düzenini, sömürgeciliği destekleyen medeniyet kavramı ile insanların yaşam şekillerini, değerlerini, inançlarını kapsayan ve her toplumun kimliğini belirleyen kültür kavramının 19.

yüzyılda benzer kavramlar gibi ele alınmasının siyasi imaları vardır. Toplumların bireyselliğini oluşturan kültür kavramı, toplumların farklılığına, dünya üzerinde her bir toplumun kültür mozağının bir parçası olarak bütüne renk katmasına vurgu yapar. Özellikle sömürgecilikle birlikte ön plana çıkarılan medeniyet kavramı ise insanlık üretimini her bir parçanın özel ve biricik olduğu mozaik şeklinde değil, en üstte Avrupa'nın yer aldığı hiyerarşik bir sıralama içinde değerlendirmeyi esas alır. İnsanlık üretiminin maddi temellere dayanarak böyle sınıflandırılması tepki oluşturmuştur, bu durumu edebiyat sosyolojisi alanında çalışmaları olan Wendy Griswold şöyle anlatır:

19. yüzyılda birçok Avrupalı entelektüel kültür ve toplum, veya onların meseleyi ele aldığı şekliyle, kültür ve medeniyet arasında bir zıtlık oluşturdu. Onların kullandığı şekliyle medeniyet o dönemde belirgin olan Sanayi Devrimi'nin teknolojik gelişmelerine ve endüstrileşmeye eşlik eden sosyal değişimlere işaret eder. Kültür ve medeniyet arasında bir zıtlık oluşturmak, bu nedenden dolayı, ilerlemenin her zaman yararlı olduğu inancına, endüstrileşmenin çirkin yönlerine ve herkesin ve herşeyin ekonomi temel alınarak değerlendirildiği Marx'ın deyiimiyle kapitalizmin “nakit bağlantısı”na karşı bir başkaldırıydı. (Griswold 4)

Maddi temellere dayanan medeniyet anlayışına bu şekilde karşı çıkan entelektüeller ilerlemeci medeniyet anlayışına karşı “insan çabasının en güzel ve bilgece açıklaması” olarak yorumladıkları kültür kavramını benimsemişlerdir (4). Abdülhak Hâmid de İngilizlerin yaşantısını beğendiğini söyleyerek İngiliz kültürüne hayranlığını belirtir, ancak İngiltere'nin medeni üstünlüğü fikrine net bir şekilde karşı çıkar, teknoloji ile ifade edilen medeni gelişmişliği de yozlaştırıcı bulur.

Abdülhak Hâmid'in Çanakkale Savaşı'ndan sonra yazdığı, 1917 yılında yayınlanarak orduya dağıtılan *Yâdigâr-ı Harb*, İngiliz siyaseti ve Osmanlı Devleti'ni karşı karşıya getiren bir eserdir. Eserde yoğun bir İngiltere eleştirisi vardır, hatta eserdeki İngiliz karakterler bile âdeta günah çıkarır gibi kendi politikalarını eleştirirler. İngiliz Harbiye Nazırı, Çanakkale yenilgisinin haberi gelince "Mısır işgaline nihayet verememek, İtalyanların Trablus şekavetine iğmaz-ı ayn etmek, Balkanlar'da ihtilâl çıkarmak, Ermenileri ayaklandırmak, Balkan müsaderesinin müsebbibi olduktan sonra statüko vaadini unutmak, Yemen'de, Suriye'de, Hicaz'da tahrikât ve tesvîlâtta bulunmak" (291) gibi konularda Türkleri gücendirdiklerini söyler. Aslında bu hususlar, 19. yüzyılda İngiltere'nin Osmanlı Devleti'ne yönelik politikalarını özetler.

Harbiye Nazırı'nın bu açıklamalarına ek olarak İngiliz Dışişleri Bakanı, İngiliz siyasetini eleştirir: "İngiltere siyasetinin, dost ve düşman, bütün milletlerin zaaf ve zararlarından istifade etmek esasına müstenid bir siyaset olduğu ve bu muharebeye iştirakimizin de yine o siyaset-i hodgâmâne icabâtından bulunduğu düvel-i müttefika memâliinde bile iddia edilmiyor değildir" (293). *Finten*'in ön sözüne paralel bir şekilde İngiliz siyasetinin diğer milletleri sömürme esasına bağlı olduğu söylenir. Dışişleri Bakanı'nın İngiltere'nin müttefiklerinin de bu yargıyı paylaştıklarını söylemesi, İngiltere'ye getirilen eleştirilerin İngiltere'nin sadece düşmanları değil, müttefikleri tarafından da paylaşılan görüşler olduğunu vurgular.

Eserde İngiliz politikasını Barış Perisi de eleştirir:

Bugün zâlimlerin hırsıyla peydâ oldu bir heycâ.  
O hodperver şakîlerden mahal oldukça feryada,  
o ednâ-yı cezâirden eser kaldıkça dünyada,  
o kavm-i canver oldukça bahr u berde pâ-ber-câ,

Yarın çıksam da ben, kaldıkça onlardan nişan, heyhât!..

Kalır gitmez bu âlemden o ifsâdat u ikrâhât!.. (302)

Barış Perisi adaları ve orada yaşayan “canavar kavmi”, yani İngiltere’yi ve İngilizleri savaştan sorumlu tutar. İngiltere var oldukça dünyada barış sağlanamayacağını belirtir. Eserde Birinci Dünya Savaşı’na İngiltere ile birlikte katılan Fransa, Rusya, İtalya gibi ülkelerin ya da onların karşısında savaşan Almanya, Avusturya Macaristan ve Osmanlı Devleti’nin savaşa kendi iradesiyle katıldığı görmezlikten gelinerek savaşın bütün faturası İngiltere’ye çıkarılır. Oysaki Birinci Dünya Savaşı’nda İngiltere savaşa katılan birçok ülke gibi savaşın bir parçasıdır; savaşın bütün sorumluluğunun tek bir ülke ile sınırlandırılması gerçekçi bir yaklaşım değildir. Eserde İngiliz ve İngiliz olmayan karakterler ve hatta barış perisi tarafından İngiltere’nin böyle şiddetli bir şekilde eleştirilmesi, onun savaşın sorumlusu olarak hedef seçildiğini gösterir. Hâmid gerek *Finten*’in ön sözünde gerekse *Yadigâr-ı Harb*’te sömürgeciliğe ve emperyalizme yönelik eleştirilerini İngiltere ile sınırlandırır. Hâmid’in eserlerinde o dönemde İngiltere gibi sömürgeci bir güç olan ve Osmanlı topraklarını işgal eden Fransa ya da Osmanlı’nın son döneminde büyük bir tehdit oluşturan Rusya, İngiltere gibi sert eleştirilere maruz kalmaz. Ayrıca Hâmid, Osmanlı İmparatorluğu’nun yayılmacı politikasından da hiç bahsetmez. Hâmid’in emperyalizm ve sömürgecilik konusundaki eleştirilerini sadece İngiltere’ye yöneltmesi taraflı bir tutumdur. Hâmid, *Yadigâr-ı Harb*’te İngiltere’yi eleştirerek yerden yere vururken Türkleri de çok pozitif bir şekilde kurgular. İngilizleri bozguna uğratan bir Osmanlı Kumandanı şöyle der: “Türk ordusu icabında tehlikeli olabilir, fakat hiç bir vakitte lekeli olamaz; kusur edebilir, günah işleyemez. Kusur hatadır, günah ayıptır. Bizde kan vardır, fakat kanlı değiliz. Harp zamanında kahraman, fedakâr, sulh zamanında mihriban, vefadar olursak da hiç bir

zaman ve mekânda zalim ve gaddar olmayız” (311). Türkler böylesine masum, kusursuz, kahraman, fedâkar gibi olumlu niteliklerle betimlenirken onların “hiç bir zaman”—eserde İngiltere’ye yakıştırılan—negatif sıfatlara sahip olamayacağı söylenir. Böyle geniş zaman kipiyle anlatılan olumlu Türk imajı, *Finten*’in ön sözünde geniş zaman kipiyle betimlenen İngiliz imajının karşısına yerleştirilir. Osmanlı İmparatorluğu’na rakip bir imparatorluk olan İngiltere’nin bu kadar olumsuz bir şekilde anlatılmasıyla, esere hâkim olan tek taraflı, milliyetçi söylem belirginleşir.

## B. İngiliz Toplumu

*Duhter-i Hindû*’da Hindistan’da İngilizlerin durumunu ele alan Abdülhak Hâmid, *Finten*’de Londra’da sömürgelerden gelenler ve İngiliz toplumu arasındaki ilişkileri konu edinmiştir. *Finten*, Kanadalı Finten, Hintli uşağı Davalaciro ve ikisinin çocukları Ucube’nin İngiltere’de kendilerine bir yaşam kurmaya çalışmalarının öyküsüdür. Yaşlı kocası Avustralya’da maden sahibi olan Finten, Londra’da âşığı Lord Dik’le evlenmek istemektedir. Uşağı Davalaciro’dan olan çocuğu Ucube’yi, Lord Dik’e onun çocuğu olduğunu söyleyerek kabul ettirmiştir. Finten’in Lord Dik’le evliliğinin önündeki engeller, Finten’in kocası ve asalete çok önem veren Lord Dik’in annesi Leydi Dik’tir.

Eserin Lord Dik’in evinde geçen ilk sahnesinde Leydi Dik, Doktor Tomas’a bir derdi olduğunu söyler. İnci Enginün eserin bu başlangıcına dikkat çeker: “Oyunun ilk kelimesi ‘derdimiz’dir. Bu başlangıç bile ilgi çekicidir. Dick ailesinde eğer bu aileyi İngiltere’nin sembolü olarak ele alırsak İngiltere’de bir dert vardır” (Enginün, “Abdülhak Hâmid’in Oyunlarında İngilizler” 145). Leydi Dik’in bahsettiği bu dert, sömürgelerden gelerek İngiltere’de yaşamaya başlayan kişilerdir (145).



Sömürgelerden yeni gelenlerle birlikte İngiltere'nin sosyal düzeninin nasıl bir şekil alacağı *Finten*'in önemli meselelerinden birisidir. Eserde İngiliz sınıf sisteminin savunucusu konumunda olan Leydi Dik, oğlunun asil olmayan, Kanadalı bir kadınla evlenmesini istemez.

Dik ailesi evlerinde davet vermişken, torunları Ucube hastalanır; kimseye belli etmeden onunla ilgilenmeye çalışırlar. Uşakları onların durumunu şöyle anlatır:

Oğul bir tarafta, kız bir tarafta, ihtiyar vâlîde daima bizim tarafımızda!..  
Altı üstüne gelmiş ne kadar acîb, ne kadar iki yüzlü bir evde  
bulunuyoruz: Üst katta ne olduğunu alt katta kimse bilmez; bir tabîb  
gelir gider, hastadan eser görünmez. Alt katta her gün ziyaret, her  
akşam ziyafet; üst katta daima sükût, tabaka-ı esrar olan sükût, merkez-i  
emvât olan sükût! Aşağısı gündüz, yukarısı gece.. (175)

Hâmid'in *Duhter-i Hindû*'da ele aldığı gibi İngiltere'nin sömürgeleri yoksulluk, açlık, zulüm gibi birçok sorunla mücadele ederken o dönemde şehirciliğin, insanlık medeniyetinin gelişmişliğinin simgesi konumunda olan Londra'da özellikle toplumun üst sınıfı dünyada bütün bu olan bitenleri düşünmemektedir. Eserde İngiltere'deki bu üst sınıf, sömürgelerden gelen zenginlikler içinde yüksek hayat standartlarında yaşarken sömürgelerdeki utanç tablosunu göz ardı etmektedir. İngiltere'nin sömürgelerinden gelen Finten ve Davalaciro'nun çocuğu olan ve eserde âdeta bir canavar gibi tasvir edilen Ucube'yi, Dik ailesi asil ailelerine ait olmadığı için bütün tanıdıklarından gizler, evlerinin üst katına kapatıp o yokmuş gibi davranırlar. Ucube'nin babasının aslında Lord Dik değil, Hintli Davalaciro olması da ironiktir. Finten kendisini küçümseyen ve dışlayan Leydi Dik'i, Ucube'nin torunu olduğuna inandırmış ve bir canavar gibi tasvir edilen Ucube'yi onların evine kabul

ettirmiştir. *Cünûn-ı Aşk*'ta bir İngiliz kızı ile evlenmek isteyen Hintli Mihrace evliliğinin amacını şöyle aktarır:

Halbuki ben şu medeni fakat sahtekâr

İngiliz cemiyetinde benden yâdigâr

olarak bir canavar bulunsun isterdim!

İzdivaca da onun için meyl gösterdim (Tarhan, *Cünûn-ı Aşk* 338)

Mihrace de İngiliz toplumunun içine “canavar” şeklinde tanımladığı çocuğunu kabul ettirerek sömürgeleri küçümseyen İngilizlerden intikâm almak ister.

Leydi Dik her ne kadar Ucube'yi torunu olarak kabul etse de oğlunun Finten'le ilişkisinden hoşlanmaz. İngiliz sınıf sisteminin duvarlarının sömürgelerden gelenler tarafından aşındırılmasından rahatsızlık duyar:

Bizim zamanımızda sizin o davet refikanız kâ'bında olanlara cemiyât-ı

âliyyenin kapıları açılmazdı. Şimdi bile o âlemlere sizin delâletinizle giriyor. Sizse galiba onun delâletiyle çıkacaksınız. [...] Ne demek!..

Kendisi Amerika'dan bir vapur dolusu parlak taş getirmiş, kocası

Avustralya'da yaldızlı bir maden temellük etmiş; onun için mi Londra mehâfiline hakk-ı duhûl buluyor?” (166)

Leydi Dik, için İngiliz üst sınıfının bir araya geldiği “cemiyet” ortamı yani sosyal kulüpler, toplantılar ve kabullere katılabilmek bir ayrıcalıktır; bundan dolayı Leydi Dik, Finten'in oğlunun davetlisi olarak İngiliz üst sınıfı ile iletişim kurmasından rahatsız olur, Finten'in ekonomik durumunun çok iyi olmasının İngiliz sosyal hayatına girmeye yetmediğini söyler. Leydi Dik, oğlunun bu kadınla ilişkisinden daha fazla Finten gibi bir yabancının İngiliz toplumuna kabul edilmesine kızmaktadır. Eserdeki İngilizler, Finten'in Lord Dik'le evlenmek istemesini onun İngiliz üst sınıfına kabul edilme arzusuna bağlayıp, ilişkilerini bu yönde

değerlendirirler. Oyunu inceleyen birçok eleştiride de eserin konusu “Finten’in İngiliz üst sınıfına katılmak için oynadığı oyunlar, çevirdiği entrikalar” şeklinde özetlenmiştir. Oysaki Finten, eserde İngiliz sosyal hayatına katılmak için Lord Dik’le evlenmek istediğini söylemez. Eserin konusu Finten’in İngiliz sosyetesine katılma süreci değil, İngiliz toplumu ve sömürgelerden gelenler arasındaki ilişkilerdir.

Oyunda İngilizlerin seçkin sınıfının bir araya geldiği Beçılırs Kıláb (*Bachelors Club*) ve Nüy Kıláb (*New Club*) gibi ortamlar mekân olarak kullanılarak buradaki sosyal hayatın bir portresi verilir. Buraya gelenler sürekli kulüplerden, partilerden, danslardan, çaylardan bahsederler:

Leydi Alis- Dün gece nerede raksettiniz, Vaykont Roz? Leydi ...nde sizi görmediler.

Vaykont Roz- Dün akşam Albert Hal’da Parti’yi dinlemekle, sonra da Karlton Kulüb’da istikbalimi mahvetmekle iktifâ ettim.

Kolonıl Arbıznot- Ben mütemevvic başlarla Nüy Kulüb’da bulundum. (Leydi Alis’e) Onun için Portland Pileys’te size tesadüfle teşerrüf edemedim.

Leydi Alis- Bu sabah Dört Atlılar içtimana gittiniz mi?

Kolonıl Arbıznot- Evet, bütün Herangam oradaydı. (170)

Eserde partilerde geçen sohbetlerin üst sınıfın bir araya geldiği sosyal ortamlara odaklanması, asil sınıfın böyle sosyal etkinliklerle bir araya gelerek yaşamlarını bu şekilde geçirdikleri gibi bir izlenim yaratır. Sömürge dönemi Hindistan tarihi üzerine çalışmalar yapan Mrinalini Sinha, “Britishness, Clubbability, and the Colonial Public Sphere: The Genealogy of an Imperial Institution in Colonial India” başlıklı makalesinde Avrupa İmparatorluklarında 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başında

Avrupa sosyal kulüplerinin yaygınlığının, Avrupa, özellikle İngiliz emperyalizmi üzerine yazılan yazılarda üzerinde durulan bir konu olduğunu; emperyal, sosyal kulüplere beyaz, elit Avrupalıların alınmasından dolayı bu kulüplerin ‘Avrupalı’ şeklinde nitelendirildiğini söyler (Sinha 489). Sinha, *Finten*’de mekân olarak kullanılan *Bachelors* ve *New Club*’ın o dönemde en seçici ve dışlayıcı kulüplerden olduğunu söyler (494), zaten kulüplerin işlevi “sömürgeci ve sömürüleni bölmek ve birbirinden ayırmak”tır (504). Bu seçicilik özelliğine bağlı olarak kulüp etiketi sosyal kabul edilebilirliği gösterir. “Avrupamerkezciliğin bir aracı” (492) olarak kulüplerde sömürgelerden gelenlere karşı dışlayıcı bir tutum vardır.

Eserde Nüy Kılâb’da bir akşamın tasvir edildiği bölüm, İngilizlerin “öteki” algısı hakkında bir fikir verir. Lord Dik’in kardeşi Leydi Konstans, Finten’i görünce “bir kadının en büyük meziyeti güzellik oldu. O nikab-ı latîfin örtmediği noksan kalmıyor” (197) der. Leydi Konstans, bir Kanadalı olan Finten ile aynı ortamda bulunmaktan rahatsız olmaktadır. Finten’in güzelliği sayesinde insanları etkileyerek bu cemiyetlere kabul edildiğini, güzelliğinin onun “Kanadalı olma, asil olmama” gibi kusurlarını örttüğünü ifade eder. Bundan sonra Leydi Alis ve Leydi Konstans etrafta bulunanları süzerek onlar hakkında yorumlar yaparlar. Orada bulunan bir Musevinin maddi durumunun çok iyi olduğundan bahsederler. Daha sonra gördükleri bir “fesli” için de—eserin o çok alıntılanmış bölümünde—şöyle derler:

Leydi Alis- Şu ecnebi kimdir? Çok kerre bu kulüpte tesadüf olunuyor.

Leydi Konstans- O bir müelliftir. Her yere gider. Birçok lisan bilir. Bir güzel nâsiye, bir güzel ünvan sahibidir. Mükemmel bir zât, fakat ecnebi!

Leydi Alis- Ecnebi olduğuna göre, bari bir kıymet-i maddiyyeye mâlik midir?..

Leydi Konstans- Zannetmem. (199)

Birçok eleştiride Hâmid olduğu söylenen, çok dil bilen, yakışıklı sayılabilecek bir ecnebi yazarı Leydi Konstans ve Leydi Alis sadece İngiliz olup olmama ve maddiyat gibi ölçütlerle değerlendirirler. Aristokrat olmalarına rağmen bu kadar maddiyata önem vermeleri; başkalarının serveti, taktıkları mücevherler gibi konularda konuşarak vakit geçirmeleri de dikkat çekicidir. Burada Şarkiyatçı bakış açısı ile İngiliz olmayanların ötekileştirildiği görülür. Edward Said, “[H]azırda bekleyen genel kategori özel örneğe sınırlı bir hareket alanı tanımaktadır: Özel istisna ne denli köklü olursa olsun, münferit Şarklı etrafını kuşatan engelleri aşmakta ne denli başarı gösterirse gösterebilir, o *önce* bir Şarklıdır, *ikinci olarak* bir insandır ve *son olarak* da bir Şarklıdır” (Said, *Şarkiyatçılık* 112) sözleriyle eserde de örneklenen Şarkiyatçı bakış açısının işleyişini anlatır. Said, “Şarkiyatçılığın, heterojen, devingen, karmaşık bir insan gerçekliğine eleştirellikten uzak, özcü bir bakış konumundan hareketle yaklaşması”na itiraz eder (348). Eserde böyle özcü bir bakış açısıyla İngilizlik ve İngiliz olmama kimliklerinin ele alınması ve sömürenlerin sömürüleni negatif bir çerçeve içinde sabitlemesi, bireysel ayrımlara dikkat edilmeden, kolaycı bir şekilde insanların etiketlenildiğini gösterir. Baki Asiltürk, Uygur Kocabaşoğlu’nun *İngiliz Sicimi* başlıklı kitabından şu alıntıya yer vererek İngilizlerin bu tavrını açıklar:

Herşeyden önce şu bilinmeli ki, İngilizlere göre insanlar ikiye ayrılır: Yabancılar (bloody foreigners: kahrolası yabancılar) ve Adalılar. Bu sonuncular arasında da İngilizlerden başlayıp aşağı doğru inen bir hiyerarşiden söz etmek doğru olur. Ancak ondan önce ‘kahrolası yabancılar’ın silsile-i meratibini görmek gerekir. Bir kere yabancılar beyazlar ve beyaz olmayanlar diye iki büyük gruba ayrılırlar. Başta Avrupalılar gelir. Bunlar bir hayli gıpta edilen ama o ölçüde de

yukardan bakılan, ‘rakipler’dir. Bunların Alman, İspanyol, İtalyan,

Fransız vs. olmaları durumu pek fazla değiştirmez. (Asiltürk 388)

Kocabaşoğlu, İngiliz milliyetçiliğinin diğer milletleri sınıflandırmasından bahseder, eserde bu hiyerarşiye ek olarak İngiliz sınıf sisteminin dışlayıcılığı da ele alınmıştır

Leydi Konstans, Vaykont Roz’a selam veren bir kadını işaret ederek “Bu portakal kimdir?” diye sorar ve “Biraz kař tedarik etse fena olmaz” (244) gibi bir yorum yapar. Leydi Alis de Finten’den “Amerika serserisini görüyor musunuz? Bu akşam taktığı elmaslar kırmızı!” (199) sözleriyle bahseder. İngiliz olmayanlara karşı küçümseyici ve alaycı bir tavır takınan bu iki karakter dedikodu yaparak çevresindekileri çekiştirir. İngiliz edebiyatı üzerine çalışmalar yapan Elizabeth Deeds Ermarth, *The English Novel in History* (Tarihte İngiliz Romanı) başlıklı kitabında dedikoduyu “kabileciliğe ait, dışlayıcı” bir öęe olarak değerlendirir (175). “Kabile kùltürü bütün insan evrenini Biz ve Onlar şeklinde sıralar ve farklı olan birine kolayca farklı, büyük olasılıkla aşağı, bir türe ait bir yaratık olarak davranır (179). *Finten*’de kulüplerde yabancılara karşı olumsuz davranılması, bu dışlayıcı kabileci anlayışı andırır.

Eserdeki İngiliz kadınlar yabancılara, çevrelerindeki insanlara karşı çok sert bir tutum içinde olmalarına rağmen, İngiliz erkekler böyle bir tutum takınmamışlardır. Özellikle aristokrat İngiliz kadınları “İngiliz olma, asalet” gibi kimliklere sıkı sıkıya tutunarak, çevrelerindeki diğer kişileri de bu kriterlere göre değerlendirirler. Eserdeki İngiliz üst sınıftaki kadınların hepsi için bu tespit geçerlidir. Öte yandan İngiliz toplumunun üst sınıftaki erkekler Lord Dik, Doktor Tomas ve Vaykont Roz gibi karakterler “ecnebi olmayı ya da toplumun alt sınıfında yer almayı” küçümsemezler. Lord Dik’in Kanadalı olan Finten’le üç senelik bir beraberliği vardır ve onunla evlenmeyi—sonradan fikrini değiştirse de—eserin başında çok

istemektedir. Doktor Tomas, Leydi Dik’e Finten’le Lord Dik’in evliliğinin mümkün olabileceğini anlatmaya çalışır, eserin son sahnelerinde Finten’e âşık olduğunu dile getirir. Bu iki karakterin asil olmayan, yetim ve fakir bir kız olan Bılanş’a karşı tutumları da çok olumludur, defalarca insanın iç güzelliğinin değerli olduğunu, asaletin önemli olmadığını belirtirler. Vaykont Roz ise kibirli ve gururlu bir kadın olan Leydi Konstans’ın hayata bakış tarzını eleştirir:

Hüsnünden başka şairâne bir hâli, tabî bir sıfatı, insaniyete, kalbe yakın bir tecellisi yok; haşmet ve dârât ile perverde olduğu cemiyetin bârid ve câmid usûl ve merasimini daima yanında taşır bir süvari; hulûs ve müdâheneye, kahkahaya alışmış; belki de hastalara, bedbahtlara güler, memâta, belki de Hâlık-ı memât u hayata inanmaz; nazarında bir güzel araba, bir şair-i hakiki veya üstad-ı musikiden daha meziyetli, mânâlı; bir banka bir mâbetten daha mukaddes, bir taş parçası cevher-i zâttan, nûr-ı zekâdan daha revnaklı, kıymetli bulunan; Shakespeare’i tayflar kadar bâtıl.. Milton’u âmâlar, rüyalar kadar muzlim, tehî.. Byron’u yalnız lord olduğu için şâyân-ı mütalâa gören bir kız; kalbi mide gibi hisseder, beyni fosfor, âsâbı telden, lisanı kemikten yapılmış bir şey ki arada güzelliği bile müsteâr, yahut masnû görünüyor! İşte benim o süvariye, o kıza, o şeye muhabbetim var. [....] Ben bu yapma bebeği ya adam edecek, yahut kıracağım! Ona dünyada merasim-i ülfet, âdâb-ı cemiyet denilen buzları eritecek bir nur, bir harîk, bir âfet mevcut olduğunu.. bütün sanatları, sahtelikleri kırar bir âlet, bir darbe-i ebeddiyye, bir kanun-ı tabiat bulunduğunu göstereceğim! Bir insanın bir makineden daha kuvvetli, bir ruhun bir unvandan daha haysiyetli, daha vakur olduğuna kail olacak. (248)

Aslında bu satırlar *Finten*'in en çok üzerinde düşünülmesi gereken satırlarıdır. Leydi Konstans güzelliğinden başka bir özelliği olmayan; cemiyetin soğuk, dışlayıcı usullerine sıkı sıkıya bağlı, hastalara, çaresizlere gülen, maddiyatçı bir kadındır. Onun için ne sanatın ne insanî değerlerin önemi vardır. Konstans'ın Batılı şairleri Shakespeare, Milton ve Byron'ı anlamaması da aslında her ne kadar “asil” olsa da onun “medeniliğinin” sorgulanması gerektiğini gösterir. Konstans sadece etiketlere önem verir, Byron'ı sadece “lord” olduğu için okunmaya değer bulur. Bu özellikleri ile Konstans, eserdeki dışlayıcı İngiliz toplumunun en uç örneğini oluşturur. Eserde Konstans'ın davranışları da onun hakkındaki Vaykont Roz'un yorumlarını güçlendirecek şekildedir. Bu yönüyle Vaykont Roz'un bir karakter olarak metinsel otoritesi sağlamlaştırılırken, sözlerinin inandırıcılığı da artırılmış olur.

Vaykont Roz, aslında bir yetim olan ve Lord Dik'le evlenen Bılanş'ın yazdığı kitabı çok beğenir ve Konstans'a da okumasını tavsiye eder. Konstans ise Bılanş'ın “bir lahana gibi yerden bittiğini” söyleyerek “Emin olmalı ki ben genç Kontes Dik gibi hüdâyînâbit görünemem. Ailem bir lahana yaprağı değildir” (367) sözleriyle asil olmayan Bılanş'ın kitabını okumayı reddeder. Leydi Konstans, doğuştan getirilen özelliklere, asalete bakarak bir insanı değerlendirir, bu nedenle kendisi doğuştan elde ettiği asaletiyle gururludur; yapıp ettiklerinin, hayata kattıklarının bir önemi yoktur. Ailesi yoluyla elde ettiği asaleti nedeniyle çevresindeki herkesten üstün olduğunu düşünür ve vaktinin olmadığını söyleyerek Bılanş'ın kitabını okumak istemez; zaten o hükmünü baştan vermiştir. Kendisi de asil biri olan Vaykont Roz'un “bir insanın bir makineden daha kuvvetli, bir ruhun bir unvandan daha haysiyetli, daha vakur” (248) olduğuna inanması, onun insanları eşit gördüğüne işaret eder. Eserde asil bir İngiliz olan Vaykont Roz'un Konstans örneği ile İngiliz üst sınıfının “öteki”ne bakışını sorgulaması önemlidir.



İngiliz kadınlar bu şekilde dışlayıcı bir tutum takınırken Doktor Tomas, Bilanş'ın iyileşmesi için dua eder. “Medeniyetin keşfettiği hakikatler kâzib veya muzır; asrın yetiştirdiği haklar bâtil veya hatar-nâktir. Asıl hakikat, insaniyete, rahîm olan hakîkat; asıl hak, zükûr ve nisvanın, eytâm ve erâmilin hukukunu siyanet eden hak, sensin, Yarabbi” (272). Doktor Tomas'ın bu duası bir medeniyet eleştirisi olarak dikkat çekicidir, medeni dünyanın yalancı, zararlı; döneminin doğrularının da boş ve korkunç olduğunu söyler. Doktor, insanları medeni-vahşi diye sınıflandırmaya olanak tanıyan, güçlü olanın otoritesini meşrulaştıran medeniyetin karşısına yetim ve dulları, yani güçsüzleri koruyan Tanrı kavramını yerleştirerek medeniyeti Tanrı'nın düzeninin karşısında insanların kurduğu “yalancı, boş, korkunç, zararlı” bir düzen olarak konumlandırır.

Leydi Konstans'ın hizmetçisi Helen “kibar-ı nisvan”, yani üst sınıf kadınlar için şöyle der:

Onlar bizi insan yerine koymayıp balmumundan yapılmış bir makine addettikleri için gözümüze, kulağımıza inanmazlar; ağızımıza, burnumuza ehemmiyet vermezler; sözlerimiz hep cevaptan, cevab-ı itaattan olmak lâzım geldiği için lâkırdımızı gûyâ kendilerinin kurmuş oldukları bir saatten çıkan sada, yahut çaldıkları piyanodan gelir bir hava kıyas ederler de yalnız kaldığımız, arkadaşlarla bulunduğumuz zamanlarda ses çıkarabileceğimize ihtimal vermezler. Halbuki ben Leydi Konstans'ın nazarında kireçten halkolunmuş, duvardan çıkmış olan ben, biliyorum ki bu kiremitten kulaklarım, camdan gözlerimle pek çok şeyler görüp işitmişimdir. (260)

Helen'in bu eleştirisini kibar kadınlar için genelleştirmesi önemlidir. Helen, toplumun alt sınıfından biri olarak, üst sınıf tarafından bir insan olarak kabul

edilmediğinin farkındadır. Üst sınıf, çalışan alt sınıfı Şarkiyatçı bakış açısına benzer bir şekilde ötekileştirmektedir; belki bu denklemde üst sınıf kendilerini medeni diğerlerini vahşi, gelişmemiş olarak, yani tam bir negatif benlik olarak kurgulamıyordur, ama çalışan kesim, asil sınıf tarafından yok sayılarak, işleyen bir robot gibi insanî özelliklerinden arındırılarak konumlandırılmaktadır.

Finten de İngiliz toplumunun dışından biri olarak İngilizlerin yabancılara karşı tavrını eleştirir:

Bu memleket, bütün dünyaya ecnebi olan bu memleket, bu ada, bilmem ki hangi menhus tufanın eseri, hangi meş'ûm zelzelenin yâdigârıdır? [...] Ecnebilerle dolu olan bu memleketin ahâlisi bir ecnebi gördükleri zaman 'Bu ecnebi nasıl olmuş da bizim memleketimize gelmiş, ne cesaretle gelmiş?' yolunda istigraplar eder gibi dururlar. Daha tuhafı var: Bunlar iyi giyinmiş bir adamın, güzel veya sevimli bir kadının İngiliz olmadığına taaccüb ederler. Ecnebi olmak için, bu memlekette bir adam ecnebi addolunmak için, mutlaka fakir, hakîr, sakîl, miskin bir mahlûk olmalı. (273)

Sömürge sonrası çalışmalar ve kültür üzerine çalışan Robert J. C. Young, İngiltere'de o dönemde böyle sabitleyici bir kimlik anlayışının benimsenmesini dönemin tarihsel ve toplumsal koşulları ile ilişkilendirir:

19. yüzyılda, sabitlenmiş İngiliz kimliğinin gerçek tasarımı şüphesiz hızlı değişimin, metropol ve sömürge toplumlarının transformasyonunun ürünü ve bunlara karşı bir tepkidir. Milliyetçilikle birlikte bu değişimler, bölünmelere, sürtüşmelere ve anlaşmazlıklara karşı böyle kimliklerin oluşturulması gerektiği anlamına gelir. [...]

Sadece değişim ve anlaşmazlıkların istikrarsız, karışık durumlarında kimliğin sabitlenmesine gidilir. (Young 3-4)

Young, sabit bir İngiliz kimliğinin geliştirilmesinin aslında onun belirsizliğini maskeleyerek için olduğunu söyler (2). Zaten böyle özcü bir kimlik anlayışı sömürgeciliğin politikaları ile uyuşmaktadır: “Sömürgeciler diğer insanların kendilerinden pek de farklı olduğunu asla kabul etmemelidir, çünkü bu sömürgeciliğin meşruluğunun altını oyacaktır” (McLeod 53). *Finten*’de ayrıntılarıyla örneklenen İngiliz üst sınıfının yaşam şekli, medeniyet anlayışı ve sömürgecilik birbiriyle sıkı ilişkisi olan kavramlardır. Avrupa’da yaşam tarzı kulüpler, kabuller, çay davetleri gibi sosyal ortamlarda gelişen modalarla şekillenmeye başladıkça Avrupa kültürünün diğer kültürlere üstünlüğünü kabul ettirmede araç olan medeniyet kavramının otoritesi artmıştır.

Finten, zengin, akıllı, güzel bir kadındır; ama İngiliz toplumunun baskısını, toplumun dışlayıcılığının ağırlığını omuzlarında taşır. İngilizlerin ecnebileri “fakir, tembel, güçsüz” olarak algıladıklarını, “güzellik, zenginlik” gibi özellikleri de kendilerine atfettiklerini dile getirir. Başlangıçta, Finten güzelliği, zenginliği ve kendine güveni ile eserdeki birçok İngiliz’den üstün konumdadır, kendisi de bunun farkındadır, ama İngilizler tarafından da kabul edilmek, taktir edilmek ister. Finten böyle ötekini küçümseyen bir kültürün var olamayacağını düşünür ve “Deniz bu adayı yiye yiye bitirecektir” (273) der. Bılaş da “Belki de bu ada bütün denizleri içecektir” (273) şeklinde cevap verir. Ada ve deniz şeklinde ifade edilen İngiliz olma ve öteki olma konusundaki kimliklerdir; eserin genel kurgusu da İngiliz ve İngiliz olmayanlar arasındaki ikili karşıtıktan oluşur. Sonuçta Bılaş’ın dediği olur, “ada denizleri içer”, eserdeki ecnebi karakterler hayatta kalamazlarken, İngilizler yaşamlarını hiçbir şey olmamış gibi sürdürürler. Finten’in bütün planları suya düşer,

kendi kurduğu plan sonunu getirir; bütün “aşırı” çabalarına karşı İngiliz toplumunda var olamaz.

Olaylara bir de İngiliz üst sınıfının savunucusu konumunda olan Leydi Konstans’ın açısından bakılacak olursa, eserin sonunda evlendiğı Vaykont Roz’a şöyle der:

Siz şairler, bu gibi tasavvuratla tagaddi edersiniz. Yemek yemez, su içmez, hattâ çay bile içmezsiniz, öyle değil mi? [...] Biçare Roz!.. Bilmiş ol ki hayalât ile gıdalanmak isteyenler, maddiyâtta istifade etmeğı bilmeyenlerdir. Kim ne derse desin, hepimiz bu ziyafet-gâh-ı hayatta ben yiyeyim, sen yeme!.. Ben iyiyim, sen fena! kaidesine tâbiiz. Hiç bir hasta, isteyerek perhiz etmez. Hattâ perhiz etmesi, sonra çok yemek ümidiyledir. Pek iştihamız olursa birbirimizi de yiyebiliriz. (369)

Leydi Konstans, edebiyata önem veren Vaykont Roz’u yaşamın maddi gerçekliğı ile yüzleşmemekle suçlar, hayatın çıkarlar üzerine kurulu olduğunu söyler. Konstans’ın edebiyatın karşısına yaşamın maddi yönünü koyması önemlidir. Eserde üst sınıf İngiliz toplumunun ve sömürgeciliğın avukatı konumunda olan Konstans’ın edebiyatın yaratıcı gücüne, insan zihnine değer vermemesi, sadece yemek-içmek, rahat içinde yaşamak gibi değerlerinin olması, ama bir yandan da İngilizlerin medeniliğı görüşüne sahip çıkarak çevresindekileri kendi ölçütlerine göre küçümsemesi, İngiliz medeniyet anlayışının temelinde materyalist bir dünya görüşü olduğunu gösterir. Konstans için hayatın prensibi, “ben yiyeyim sen yeme!.. ben iyiyim, sen fena” şeklinde formüle edilen politika ile “kendi iştahını, başkalarını yemeyi” meşrulaştırma üzerine kuruludur. Aslında bu söz, Şarkiyatçı bakış açısını kısa, ama özlü bir şekilde yansıtır. Sömürüyü meşrulaştırmak için Şarklının medenî olmadığını iddia eden ve İngilizlerin üstünlüğünü vurgulayan görüşleri özetler.

Eserde Konstans da sınıfsal bağlamda kendi asaletine, üstünlüğüne sahip çıkarak toplumun alt kesiminin zor şartlarda yaşamasına karşı hiçbir sorumluluk hissetmez. Kendisi zaten “asil” olduğu için en iyi koşullarda yaşamayı hak etmektedir, diğer insanlar da asillere hizmet etmekle görevlidirler. Böyle “ben iyiyim, sen fena” şeklinde dile getirilen formül, aslında “ben asilim, sen soysuz”, “ben İngilizim, sen ecnebi”, “ben Batılıyım, sen Doğulu” şeklinde eserde açılımı olan kimlik algılarının bir kapsülüdür.

Eserde böyle kendi kimliğine sahip çıkarak, ötekini ezmeye yönelik tutumların kadın karakterler bağlamında örneklenmesi önemlidir. Feminist kuramda kadının, ataerkil toplum yapısı tarafından ezildiğine dikkat çekilirken, burada kadın ezilen değil, ezen konumundadır. Leydi Dik, Leydi Konstans ve Leydi Alis çevrelerindeki insanları milliyet, asalet ve sınıf gibi kriterlere dayanarak yargırlar.

Sömürgelerden gelenler ve İngiliz toplumunun ilişkilerinin esas alındığı *Finten*’de Londra’da yaşayan fakir halkın durumuna da yer verilmiştir. İngiltere’de Bromton Hastanesi’nde, İngiltere’nin kulüplerin, partilerin, salonların dışındaki yüzü sunulur; fakir ve veremli hastaların durumu tasvir edilir. İngiltere’nin sosyal hayatı anlatılırken işsiz halktan da bahsedilir. Lord Dik ve Bılaş’ın düğününü izleyen fakir halk zenginlerin yaşamı hakkında yorum yaparak zenginlerin dünyayı kontrol ettiğini dile getirir (282).

Fakir insanlar, toplumun üst sınıfı kendilerini anlamadığı gibi devletin de bu insanların yanında olmadığını söyler. Dilenci, “Aç olan çok yemez, içer! İçmek o açlığı unuttur, değil mi, mis? ‘Aç kal, fakat dilenme’ diyor işte bir polis” (285) der. Polis devleti temsil ettiği için fakirlere karşı olumsuz tutumu da eserde devletin alt sınıftaki, yoksul insanlara tutumunu yansıtır. Genç sefile, kilise tarafını göstererek dilenciye “Açlıksa illetin, burada yok bilen onu... Ekmekse maksadın,

fukaradan dilen onu” (285) der ve ona para verir. *Finten*’de fakirlere yardım eden yine fakir insanlardır, bu şekilde toplumun alt sınıfında bir dayanışma görülür. *Cünûn-ı Aşk*’ta burada görülen fakirlerin dayanışması da kaybolacak ve sömürü sadece üst sınıfa has olan bir olgu olarak değil, insanlığa ait bir sorun olarak ele alınacaktır.

### C. Sömürgelerden Gelenler

Sömürgeciliğin en önemli etkilerinden biri, yer değiştirme ile farklı milletleri, ırkları karşı karşıya getirmesi, dünyayı daha heterojen bir hâle dönüştürmesi olmuştur. *Duhter-i Hindû*’da yer değiştirmenin Hindistan’da yaşayan İngiliz askerleri üzerindeki etkisi ele alınmıştı. *Finten*’de ise sömürgelerden gelenlerin İngiliz toplumu ile ilişkileri eserin merkezinde yer alır. Bu bölümde Finten, Davalaciro ve Ucube’nin İngiliz toplumu ile ilişkileri konu edinilecektir.

D. E. S. Maxwell, sömürgeleri ikiye ayırır: yerleşim sömürgeleri ve işgal sömürgeleri şeklinde. Amerika, Kanada, Yeni Zelanda ve Avustralya gibi yerleşim sömürgelerinde yerli halkı bastıran ve malını mülkünü zapteden Avrupalı sömürgeciler bölgeyi ele geçirir. Hindistan ve Nijerya gibi işgal edilen sömürgelerde yerli insanlar, kendi bölgelerinde sömürgeleştirilirler (Ashcroft, *The Empire Writes Back* 25). Kanadalı bir kadın olan ve dış görünüşüyle İngiltere’de büyük beğeni toplayan, bembeyaz tenli Finten, büyük ihtimalle Kanada’ya yerleşmiş Avrupalı bir aileden gelmektedir, ancak buna rağmen İngilizler tarafından sömürgeci olarak küçümsenmektedir. Finten gibi İngiltere’ye dışarıdan gelen Davalaciro ise bir Hintlidir, yani işgal edilen bir sömürgeci gelmektedir, İngiltere’deki konumu Finten’den çok farklıdır. Finten, zengin, iktidar sahibi bir kadinken, Davalaciro, Finten’in uşağıdır. İkisinin ilişkisinde sömürgelerin hiyerarşisi gözlemlenmektedir.

Leydi Dik, “mahdum-ı asîlimin ma’sûkası” (162) veya “Amerika/Kanada serserisi” şeklinde bahsettiği Finten’in gelini olmasını istemez, oğlunun torununa asalet verebilecek bir kızla evlenmesini arzu eder. Finten, Lord Dik’le evlenebilmek için Avustralya’da madeni olan kocasını öldürtmek ve Lord Dik’in ölecek durumda olan verem hastası bir kızla evlenmesi, bu şekilde Ucube’nin Leydi Dik’in istediği şekilde asalet kazanması, kızın ölümünden sonra da ikisinin evlenmeleri gibi adımlardan oluşan bir plan hazırlar. Finten, Lord Dik’le evlenmeyi çok istemektedir, ama asaletle önem veren Leydi Dik’in karşısında kendisini çaresiz hisseder, yine de planını sonucu ne olursa olsun uygulamaya karar verir. Ne pahasına olursa olsun Lord Dik’le evlenmek istemektedir. “Bu gördüğün kadın dehşetli bir behîmedir ki onun etini kendisinden başka kimse yiyemez!” (178) sözleriyle kendini, kendisinin sonunu getirecek bir hayvana benzetir. Hizmetçisi Melvil’e şöyle der: “Bak Melvil, ben kurduğumu yapabilen dâhiyelerdenim. Düşersem de azametle, mehâbetle, muzafferiyetle düşmeliyim. Sukutumdan bütün mehâfil-i ülfet sarsılmalı! Yere geçtiğim zaman secdegâhım da beraber geçmeli!” (179). Finten’in Lord Dik’le evlenmek ve İngiliz toplumuna kabul edilmek için herşeyi göze aldığı görülür. Ya kendisini dışlayan İngiliz toplumuna ve Dik ailesine katılacaktır ya da kendini de onları da yok edecektir; olay örgüsünde Finten’in davranışlarını şekillendiren de bu fikir olacaktır. Finten, eserin başında Melvil’e İngiltere’deki sosyal kabulünün azaldığını söyler: “Bak Melvil, kadın dostlarım beni artık ziyaret etmez oldular. Dâhilde, hâriçte tesadüf ettikleri zaman bile güç halle selâm veriyorlar. Hele Amerika sefâreti beni hiç tanımıyor” (182).

Evli bir kadın olarak Lord Dik’le ilişkisinin olması da Finten’in İngiltere’deki durumunu etkilemektedir. Londra’da çevresiyle daha uyumlu olmak için Finten, Lord Dik’le evlenmeyi gerekli görür. Avustralya’daki kocasının ölmesi de bu plan

için şarttır: “Güzelliğimden en evvel istifade ettiği için Mistır Kıros’a adâvetim var. Mistır Kıros gebermeli..” (180) der. Avustralya’da maden işleten Mistır Kıros, büyük ihtimalle Avrupa’dan Avustralya’ya giderek o bölgenin zenginliklerini sömüren bir sömürgecidir. Finten, onun kendi güzelliğini de sömürdüğünü düşünmektedir, bu nedenle Mistır Kıros’un ölümü hak ettiğini düşünür; Mistır Kıros’un öldürülmesi konusunda uşağı Davalaciro’dan yardım ister.

Davalaciro, eserde “gayet iri ve uzun boylu ve kırmızı sarıklı ve beyaz elbiseli bir Hintli” (186) olarak tasvir edilir. Finten, Davalaciro’dan kendisini odasında beklemesini ister. Finten, Dalavaciro’ya “Bekliyor musun?” diye sorduğunda Davalaciro kendi kendine “Ah!.. Pek de çok bekleyeceğim! Bu renk, çehre, bu cüsse, bu cins insan beklemek için yaratılır!” (187-88) der. Finten, İngiliz toplumunun kendisini dışlamasına içerlerken ve böyle tavırları eleştirirken Davalaciro kendi madun konumunu kabul etmiş görünmektedir. Finten, zengin, beyaz bir kadın olarak toplumdaki yerini sorgularken, Finten’in Hintli uşağı Davalaciro ırk olarak İngiliz hiyerarşisine göre aşağıda yer almasını sorgulamaz. Finten’i seven Davalaciro onun yanındaki konumunu şöyle anlatır: “Evet, o bir güzel, ben bir garibe-i hilkat, o bir kadın, ben bir heyûlâ-yı reculiyyet; o bir hanım, ben bir uşak!.. Hattâ hanımın papağanlarıyla kısıraklarının uşağı!..” (189). O, Finten’in papağan ve kısıraklarının uşağı olarak toplumdaki konumunun farkındadır, zaten İngilizce’yi bile yeni yeni öğrenmektedir, papağanların kendisinden daha fazla İngilizce bildiğini söyler (190). Finten üstünde kırmızı atlas bir gecelikle Davalaciro’nun yanına gelir, onun bıyıklarını okşar, sonra beline sarılarak başını da göğsüne dayar.

Finten- Nasıl da zulmanî bir mehtabı andırıyorsun, Davalaciro?... Bir yanardağın yanında bir çiğ tanesi!..



Davalaciro- Ben Himalaya'nın en muzlim, en metruk, en hâke yakın bir mahluku, siz Londra'nın en yüksek tabakasında bir sitare, en rûhanî ufkunda bir hâlîka-ı muhabbetsiniz!

Finten- Sen bir pehlivan, bir bahadır, bir dev.. Üç dört adam büyüklüğünde bir adam!.. Ben.

Davalaciro- Her halde benden kavîsiniz.

Finten- Ben köpükten bir vücut, sen serâpâ zırh.. Ben şu dakikada Hind ü Sind'in en yüksek bir adamını odamda görüyorum. Ah, Davalaciro!..  
(190)

Bu sahnede Finten, Davalaciro'nun fiziksel olarak iriliğine dikkat çekerek cinsel yönden de onun erkekliğinin gücünü vurgular, onu timsah, aygır gibi vahşi hayvanlara benzetir (229). Öte yandan Davalaciro, Finten'in Londra'nın üst tabakasında kabul gören, beğenilen bir kadın olduğunu söyleyerek, kendi sosyal statüsünün ona uygun olmadığını belirtir. Finten, Davalaciro'dan Avustralya'ya gidip Mistır Kıros'u öldürmesini istediğinde Davalaciro haykırır. Finten, "Sus! Davalaciro, Hindistan'ın bütün kaplanları birden haykırıyor sanıyorum! Bu sahrâ-yı vahşet sadasını istemem!" (193) sözleriyle onunla vahşi hayvanlar arasında benzerlik kurar. Eserde birçok yerde Davalaciro'nun sözleri verilirken anlatıcı onun davranışlarının vahşice olduğunu söyler (188). Davalaciro, Finten'in ısrarlarına dayanamaz ve Mistır Kıros'u öldürme görevini üstüne alır. İkisinin Finten'in yatak odasında buluştukları bu sahnede Finten ve Davalaciro cinsel açıdan şehvetli bir şekilde anlatılır, özellikle Davalaciro'nun erkekliği abartılarak tasvir edilir.

Finten, Mistır Kıros'u öldürmesi için Davalaciro'yu görevlendirdikten sonra Lord Dik'i kendi bulduğu veremli bir kızla evlenmek için ikna eder. O akşam Nüy Kılâb'a giderek eğlenir. Kulüpte geçen bu sahnede Finten'in özellikle İngiliz

erkeklerin ilgi odağı olduğu gör÷lür; Finten bu ortamda çok neşeli ve popülerdir. Planlarını uygulamaya koyduğu o akşam, Nüy Kılab’da sosyal olarak benimsenmesinin, etrafındakilerin kendisine hayranlığının zevkini yaşar, bu sahne eserde Finten’in en mutlu olduğu zirve noktasıdır, bundan sonra düşüş başlayacaktır.

Finten, veremliler hastanesine giderek Lord Dik’in evlenmesi için kimsesiz bir kız bulur. Finten, asil olduğuna inandırmak için ona öyle yalanlar söyler ki Doktor Tomas bile onun zekasına ve kafasına koyduğunu yapma konusundaki azmine hayran olur. Lord Dik’in başka biriyle evleneceği haberi yayılınca Leydi Alis ve Leydi Konstans, Finten’in hâline gülerler. Finten, “Hayd Park âhuları, yahut asalet develeri!.. Ben koşmak istersem hepinizi geçeceğimi bilmelisiniz. Taht-ı hükmümde bir fil vardır ki iklimden iklime hatve-endâz olarak yürür. Şimdi Avustralya’da ise yarın İngiltere’dedir. Onun en ağır yürüyüşü koşmaktır (238) der. “Asalet develeri” şeklinde hitap ettiğı İngiliz üst sınıfından kadınlara karşı koymak için Finten, Davalaciro’ya güvenir. Davalaciro’nun fiziksel gücünü ön plana çıkararak İngilizlerle mücadele edebileceğini söyler. Davalaciro gidince etrafındaki herkesin kendisiyle mücadele içinde olduğunu fark eder:

Leydi Dik o bir ayağı mezarda, bir ayağı arabada, yaşamaktan haya etmeyen ceset düşmanım!.. Alis’le Konstans, o biri yeni dünyadan geldiğim için bana bu dünyayı çok gören, biri de kendisinden daha çirkin olmadığım için çıldırma derecesine gelen mütekebbireler düşmanım!..

[....] Fakat... fakat Davalaciro! [....] Halbuki şimdi herşeyden evvel, her şeyden ziyade onun gelmesini istiyorum! Nasıl diyeyim? İster istemez onu istiyorum! İstiyorum ki o mücessem amûd-ı muhayyele benim üzerime yıkılsın! [....] Bütün şu süslere, ziynetlere, şu

mecma' ve mesîrelere, açık, koyu, boş, derin, şu güzelliklerin hepsine veda etmeli!.. Arabadan inip de evime yalnız gitmek isteyişim bana onu düşünmek içindir gibi geliyor!.. Yok, yok, öyle şey olmaz... böyle şey olamaz. Şüphe yok ki bu da benim mûtaad keyiflerimden biridir. (239-40)

Finten, Davalaciro gittikten sonra kendisini dışlayan İngiliz toplumu içinde aslında ne kadar yalnız olduğunu fark eder. Güzelliğini, zenginliğini, İngiliz toplumunda bir yer edinmesini çekemedikleri için kendisini küçümseyen İngiliz kadınlarla karşılaştığında Davalaciro'yu hatırlar. Cinsel imgelerle Davalaciro'ya duyduğu cinsel çekimi ve ilgiyi anlatır. *Finten*'de cinselliğin kurgusu incelenmeye değer bir konudur. Finten, İngilizler tarafından küçümsendiğinde Davalaciro'yu hatırlayarak moralini toparlamaya çalışır, Davalaciro onun tek güvendiği kişi, dert ortağıdır. Davalaciro aklına geldiğinde İngiliz toplumuna, cemiyet hayatına, kulüplere veda ederek onunla olmayı düşler, ancak Lord Dik'le evlenme planları kurarken Hintli uşağı Davalaciro'ya olan bu ilgisini kendisine itiraf edemez.

Finten bunları düşünürken yanına gelerek para isteyen park görevlisine kızarak “Allah bu memleketin canını, yahut daha doğrusu canlarını alsın!..” (241) der. Bu sırada oraya gelen Lord Dik, Finten'in borcunu ödemek ister, memura bir peni borç yerine bir lira verir. Paranın üstünü de memura bahşiş olarak vermek istediğini söyler. Memur şöyle der: “Akılca bahşiş veriyor. Allah akıllar versin. Bu bahşiş vermek değil azamet satmaktır. (*Birdenbire ziyadesiyle teheyyüc ederek*) Bahşiş mi? Bahşiş nezaketle beraber olmayınca para etmez! Ben İrlandalıyım, milord!.. Ben senin bu bahşişini götürüp şu sırmalı arabacılarına, altınlı, gümüşlü ağavatına vereceğim” (242). İngiliz sömürgeciliğinin ilk kurbanlarından olan İrlanda'dan gelen park görevlisi, kendisini küçümseyerek davranan Lord Dik'e kızar ve İngiliz üst

sınıfının kendisini küçümsemesini reddeder. Benzer bir eleştiriyi, Bromton Hastanesi'nde çalışan ve Finten'le birlikte Leydi Dik'i ziyarete giden Madır Roberts, kendisini yalancılıkla itham eden Leydi Dik'e getirir:

Sizin tahkir ettiğiniz fakirliğimle ben iftihar ederim. Çünkü sizin mûcib-i iftiharınız olan servet ve ulüvv-i menzilet bizim fakirliğimizin berekâtıdır. Yetmiş yaşında bir fakir, bir acıklı hatun, bir hastahane bekçisi, bir sıfır, bir hiçim miledi, fakat İrlandalıyım; sizce İngiliz olmamak bir noksansa, bence İrlandalı olmak bir mükemmeliyettir.

(313)

Madır Roberts ve park görevlisi, kendilerine yukarıdan bakan, İngiliz olmayanları ve fakirleri küçümseyen Dik ailesine İrlandalı olmaktan gurur duyduklarını söyleyerek cevap verir. Madır Roberts'ın, Leydi Dik'e onun gibilerin sömürgelerden gelen zenginlik ve fakir halkın sırtından kazandıkları para ile servet ve asalet sahibi olduğunu, bundan dolayı onu küçümsemeye hakkı olmadığını söylemesi, sömürgelerden gelenlerin İngiliz üst sınıfını eleştirmesini göstermesi açısından önemlidir. Bu eleştiriyi duyan Leydi Dik, böyle alt sınıftan birinin kendisini eleştirmesini bir saygısızlık olarak değerlendirir, onun yüzüne bir cevap veremez, ama kendi kendine şöyle der: “Bizim zamanımızda İrlanda halkı böyle ser-bâz değildi! Elbette bir odun yarıcısı mevki-i iktidara gelince, biz de hastahane bekçisi, bir orman karısından bu muameleyi görürüz. Karşımızda da böyle bir Kanada serserisi oturur” (313-14). Leydi Dik, sömürgelerden gelenlerle birlikte İngiliz toplumunun değişmesine eleştirel bir şekilde yaklaşır.

Doktor Tomas, Lord Dik'le evlenmesi için seçtiği veremli bir kızı Bromton Hastanesi'nden çıkarmak için ilaçla uyutur ve öldü sanılarak gömülen kızı Finten'le ikisi mezardan çıkarırlar, Finten mezarı elleri ile açar, mezarlıktan dönüşte de atları

idare ederek arabayı kullanır. Bu yönleriyle Finten'in çok aktif bir kadın olduğu görülür, eserdeki İngiliz üst sınıfından kadınlar gibi kırılgan, kibar bir kadın değildir. Mezardan çıkardığı Bılanş'ın yüzünün güzelliğini görünce kızarak şöyle der: "Hâlâ güzel! Fakat senin güzelliğin de benimdir, bîçare kız!.. [...] Sen mi, bir topal hilkat, Amerika'dan Londra'ya düşen bir yıldırımla yarış edeceksin? Sen mi bu soluk gençliğin, bu çürük güzelliğin, bu yarım kızlığıyla beni söndürmeğe şitâb, yahut beni mehtap edebileceksin?.." (256). Finten, kendisini küçümseyen, kibirli İngiliz kadınlarını eleştirirken kendisi de fakir ve güçsüz olanlara yukarıdan bakar. Kendini "Amerika'dan Londra'ya düşen bir yıldırım" olarak betimleyerek İngiltere'de etkin biri olmak istediğini dile getirir. Kendi güzelliği, sağlığı ve iktidarı ile Bılanş'ın çaresizliğini karşılaştırarak, kendi üstünlüğünü vurgular, Bılanş'ın hayatı üzerinde karar verme yetkisini kendisinde görür, herşeyi kontrol etmek ister. Kanada gibi sömürülen bir ülkeden gelen Finten, hem bir yandan İngiliz milliyetçiliğini, sınıf sistemini eleştirir hem de çevresindeki zayıf insanları sömürmeye çalışarak, onlar üzerinde bir iktidar kurarak bu sömürü sisteminin bir parçası olur.

Leydi Konstans ve Finten'in hizmetçileri Helen ve Ani konuşurlarken Ani, Davalaciro'yu sevdiğini ve bu nedenle Finten'den hoşlanmadığını söyler, "cemiyet-i insaniyyenin bir uzv-ı muztaribine yapışmış olan bu sülûk bir gün içtiği kanın içinde boğulacaktır. O acıkmış istakoz kendi kendini yiyecektir" (259) sözüyle Finten'i İngiliz cemiyetine yapışmış, sömürücü bir varlık olarak tanımlar. Yani alt sınıftan kadınların gözünde Finten de bir sömürendir, Finten'in istediklerini elde etme konusundaki hırsının onun sonunu getireceğini söyler. Finten, yardımcısı Melvil'e de her zaman statüsünü hatırlatır, arabada yanına oturmasına bile izin vermez. Melvil acıktığını söylediğinde şöyle der: "Açlık, hususâ acıkmak hayvana yakışır, Melvil, kendini bilenler daima toktur... Açlıktan ölenler zaten yaşamış

sayılmaz” (280). Bu şekilde Finten de Leydi Dik ya da Leydi Konstans gibi fakirleri, güçsüzleri küçümser.

Ani’nin dediği gibi Finten’in kendi kurduğu planlar sonunu hazırlar. Bılanş’la evlenen Lord Dik, onu sevmeye başlar, Finten’i hayatından çıkarır. Önceden Finten’e destek olan Doktor Tomas da Bılanş’ın yanından ayrılmaz. Finten, Lord Dik, Bılanş’la evlenmeye karar verdiğinde, cemiyetteki insanlara gücendiğinde, İngiliz toplumu tarafından dışlandığında, Davalaciro’yu, onunla Hindistan’da geçirdiği geceyi hatırlar. İkisinin Doğu’da bir araya gelmeleri de önemlidir. Finten, Lord Dik’in evlenmesinden sonra “Dik’ler, doktorlar... hepsinden istikrah ettim, fakat o!” (281) diyerek Davalaciro’yu yaşamında önemli bir yere koyar. Uyurgezer olarak geceleri de dolaşmaya başlar, bir bıçak alarak Bılanş’ı öldürmeye gider, ama evde bulamaz, çünkü Bılanş ve Lord Dik evlendikten sonra yolculuğa çıkmışlardır.

Finten, Bılanş için tahsis ettiği evde torunu Ucube’ye bakan Leydi Dik’i ziyaret eder. Leydi Dik, Bılanş ve oğlunun evliliğini onayladığını, Finten’e yaşamlarında bir yer vermek istemediklerini açıkça söyler ve Finten’in arabasını çağırır. Buna kızan Finten de şöyle der:

Kimin arabasını ısmarlıyorsunuz? Benim evimde bana mı yol göstermeye kalkıştınız? Vaktiyle kendi oğlunuzu zabtedemediğiniz için mi şimdi benim oğlumu gasb edeceksiniz? Ne zamana kadar siz benim hakkımı yiyeceksiniz de ben sizin zehrinizi yalayacağım? Sizin bir asalet keyfinize hizmet için ben neye meşakkete, bu kadar günaha gireyim? [...] Nasıl oluyor da beni anlamıyorsunuz acaba?.. Nasıl oluyor da o çivitten gözleriniz benim bu renksiz gençliğimi görmüyor? Neye benim bir kadın bulunduğuma, bir kalbim olduğuna inanmıyorsunuz? [...] Sebep nedir ki ben öleyim de siz yaşayasınız?

[....] Görmüyor musunuz ki ayak bastığım yerde bir arbede, bir rezalet çıkıyor? Nereye gittiğini bilmeyerek budala budala koşan araba atları gibi beş aydır oğlunuzun nuhûsetini çekiyorum!.. Ne demek!.. Beni senelerden beri çıldırırçasına seven o bedbahtı red ve teb'id etmediğim için mi nazarınızda muhakkar oldum? Yoksa bu pek mâruf bir kadın bir ihtiyar adamı sevmediği için mi günahkâr oluyor? Ben, pek mâruf bir kadın, bir Kanada serserisi, bir ağaç, bir kaya taşı, siz cemiyet-i beşeriyenin en muhterem bir uzvu, Allah'ın küre-i arza en büyük inayetisiniz öyle mi? Allah bilir ki sizi ailenizle, asaletinizle beraber kıvılcımlara garkederim!.. Acıyınız bana, Madam acıyınız!..

Ne demek?.. Kanada serserisi değil, yeni dünya dâhiyesi ben [....] Beni nasıl tardedebirsiniz ki bu ev benim, bu oda benim!..

Hizmetçiler, atlar, arabalar benim!" (315)

Finten'in bütün bu maceralara başlamasında, planlar kurmasında en etkili kişi Leydi Dik'tir. Leydi Dik, oğlunun torununun annesi ile evlenmesine izin vermediği, Ucube'nin asalet kazanmasını gerekli gördüğü için Finten, Bılanş'ı asil bir gelin adayı olarak Lord Dik'le evlendirir, bu şekilde oğlu asalet kazandıktan sonra Lord Dik'le evlenebileceğini düşünür; ancak Leydi Dik, Finten'e karşı sert bir tavır takınır. Finten, onun bir kadın olarak kendisini anlamasını, empati kurmasını bekler, Lord Dik'i gerçekten sevdiğini, o evlendikten sonra da boşluğa düştüğünü söyler. Leydi Dik'in asil olmadığı için kendisini insan yerine koymadığını, kendisine bir ağaç, kaya gibi davrandığını söyler. Finten, sınıf sisteminin Tanrı'nın yeryüzünde uygun gördüğü hiyerarşi olarak meşrulaştırılmasına da karşı çıkar. Patricia Ingham sınıf sisteminin "herkesin Tanrı'nın kendisini yerleştirmekten memnun olduğu mevkiye göre hareket etmesi gerektiği inancı aracılığıyla kolayca Hristiyanlıkla

bütünleştirildiğini” söyler (Ingham 9). Finten ise, toplumun üst sınıfının sınıf hiyerarşisini kendi çıkarlarına göre, dini de alet ederek yorumlamasını eleştirir.

“Kanada serserisi” diye nitelendirerek sömürgelerden gelen biri olarak onu küçümseyen Leydi Dik’e kendisinin “yeni dünyadan gelen dahi” olduğunu söyleyerek cevap verir. Bu şekilde Finten, yeni dünyadan gelen insanların dinamizmini vurgular. Finten’in kendisini evinden çıkarmak isteyen Leydi Dik’e bu evin kendisine ait olduğunu hatırlatması da önemlidir. Sömürgeci, sömürgelerde yerli halkın tüm zenginliklerini, toprağını benimser. Finten ise evin onun olduğunu unutarak kendisini evden çıkarmak isteyen Leydi Dik’i evden kovar, uzun uzun evin ve içindekilerin kendisine ait olduğunu anlatır. Kendisini küçümseyen Leydi Dik’e aslında onun kendi zenginliğinden yararlandığını hatırlatır.

Finten, Leydi Dik’le bu konuşmasından sonra Lord Dik ve Bılanş’ı ziyaret etmek için Beyrut’a hareket eder. Bir rahibe kılığında Bılanş’ın yanına giderek ona mutluluk diler, artık Davalaciro ile bir gelecek istemektedir, Lord Dik’ten vazgeçmiştir, ama onu gören Lord Dik “musibet” diyerek gitmesi için ona silah doğrultur. Finten buna çok şaşırarak şöyle der:

Meğer siz beni his ve hayatını tohumlarına verip de geberen  
muziyyâtta mî addediyorsunuz ki bu kızı yarattığım için öleceğime  
kail oluyorsunuz? Üç nefeslik ömrü kalan bir mahkûme-i mevt için üç  
senelik ömrünü yediğiniz bir kadın mî vurulacak? Yoksa burada  
hükûmet yok, mahkeme yok, Allah yok mu zannediyorsunuz? (328)

Finten bu sözleriyle bir kadın olarak kendisini sömüren, üç senelik ilişkilerinin sonunda hiçbir açıklama yapmadan kendisini terk eden Lord Dik’in de aslında masum olmadığını söyler. Finten, kendisine haksızlık yapıldığını ve kanunun yahut da Allah’ın huzurunda haklı olduğunu belirtir. Bılanş bu duruma çok üzülür. Lord



Dik, “Bılanş” deyince de Finten, “Hâlâ benim verdiğim ismi söylüyor! Ne gülünç adam!” (328) diyerek Bılanş’ı da kendisinin hastahaneden bulup çıkardığını, ona asalet ve isim verdiğini hatırlatır. Finten, kendisi Lord Dik’le evlenebilmek için çaba harcarken onu kolayca yaşamından çıkaran ve çabucak yeni bir yaşam kuran Lord Dik’e çok kırılır.

Bu üzüntüden sonra Finten kırmızılar giyerek Davalaciro’yu aramak için denize açılır. Görenler onun yalnız başına denize açılmasına çok şaşırırlar, ama Finten eserde doğaya çok yakın olarak konumlandırılmıştır. Eserde Finten’in kırmızı giymesi çok vurgulanan bir öğedir. Kırmızı Finten’in rengidir, çünkü bu renk onun cinsel çekiciliğini, aşkı, tutkuyu ve sonunda içinde kaybolduğu kendi kanını çağrıştırır. Davalaciro’nun gemisine ulaştığında ona sarılarak şöyle der: “Bil ki seninle şu anda bu halle denizin kar’ına gitmeği ben tabakat-ı semaviyyeye tercih ederim!.. Takat-güdaz bir ihtirasla istiyorum ki şu dakikada bütün vücudum, bütün hararetimle sende kaybolayım da öyle biteyim! Fakat Huda bilir ki nâireme takat getiremezsin, Davalaciro, kardan yapılmış peyker gibi erirsin” (335). Bütün planları suya düşmüş, değer verdiği kişiler tarafından dışlanmış biri olarak Finten, Davalaciro’ya sığmır, onunla birleşmeleri de birlikte bir yok oluş şeklinde tasvir edilir. Önceden Davalaciro’ya olan ilgisini çevresine açıklayamayan, kendine bile itiraf edemeyen Finten, artık dünyayı dışlandığı İngiliz toplumunun hiyerarşisine göre değerlendirmez, kendisini her koşulda seven Hintli uşağı ile birlikte olmaya karar verir. Davalaciro ile kendisine iki kişilik bir dünya kurmak ister, artık Lord Dik’ten vazgeçmiştir, Davalaciro’nun da yaşamından diğer kadınları özellikle de Davalaciro’ya aşık olan Melvil’i çıkarmasını ister. “Eğer Melvil’e bir hitab, bir nazar edecek olursan, ben onun yüzünün dersini koparıp senin ağzına tıkarım” (339) sözüyle kıskançlığını dile getirir. Finten de Davalaciro da çok kıskanç ve tutkulu

karakterlerdir. İkisi de kavuştukları sahnede halüsinasyonlar görür, Mistır Kıros'un sesini duyarlar ve ikisi de kendinde değildir. Finten ve Melvil karşılaştığında ikisi de Davalaciro'ya âşık olan bu kadınlar kıskançlık içinde kavga ederler. Anlatıcı, bu durumu şöyle aktarır: "Birbirlerine uzun uzadıya nazarlardan sonra bağtaten saldırıp iki canavar gibi yek-diğerini kırarcasına sarılırlar, ısırışırlar, haykırırlar, geri çekilip yine hücumla tutuşurlar" (345). Böylesine vahşi bir şekilde aktarılan kavgadan sonra Davalaciro, Melvil'i öldürür ve Finten'i yanına alarak kaçır. Bu şekilde sonda ikisi de rakiplerinden kurtulmuş bir şekilde baş başa kalırlar.

Doktor ve Bilanş, Londra'daki evlerinin bahçesinde konuşurlarken Finten, ağaçların arasından çıkarak oğlu Ucube'yi almak için geldiğini söyler, Davalaciro ile birlikte olduğunu Doktor Tomas'a anlatır:

Şöyle dursun lezâiz-i dünya,  
taht-ı hükmünde gördüğüm rüya  
mütegalib o her muamelede,  
fikrime, hissime müdahalede,  
öyle timsah görmemiştir Ganç,  
yiyecek yolda âlemi kıskanç;  
kapıdan çıkmağa değil ruhsat,  
vermiyor evde gezmeğe fırsat;  
bakamam bazı kerre pencereden!" (355-56)

Sonunda Finten, bütün cemiyet hayatından vazgeçer, topluma karışmadan, pencereden bile bakmadan Davalaciro ile birlikte yaşamaya razıdır, sadece çocuğunu istemek için dışarı çıkar. Önceden Davalaciro'dan olduğunu insanlara söylemediği çocuğunun gerçek babasını itiraf eder. Eserde onun Davalaciro ve çocuğu ile eve kapanması sömürgelerden gelenlerin kendi içine dönmesini temsil eder.

Finten, çocuğunu alarak Berkli Sıkuer'deki evine gelir. Davalaciro ona sürekli Ucube'nin kim olduğunu, Finten'in o gün nereye gittiğini ve evde gezinen hayaletleri tekrar tekrar sorar. Finten, Davalaciro'ya bu sorgulamayı bitirmesi için yalvarır. Davalaciro, "Dün sabahtan akşama kadar kimlerin âgûşundaydınız, Bibi? Bu uzun saçlarınızla kimlerin tahrîk-i arzusuna, kimlerin teskîn-i hırs u iştihasına gittiniz?.. Bu eller, bu eller, bu küçük ellerle kimlerin kanına girdiniz?" (373) şeklinde sorularıyla Finten'e güvensizliğini gösterir. Bu sahnede Finten'in en güvendiği kişi olan Davalaciro da onun karşısında yer alır. Finten'in ona olan tutkulu aşkını görmeden, ona karşı aşırı kıskanç ve güvensiz davranır, ortak çocuklarını kabul etmez. Finten ise onun bu soruları karşısında sinirlenir: "Sense benim bir dakikalık keyfimsin; dün de, bugün de uşağımsın; seni bu evden kovarım, Londra'dan da kovarım" (374) diyerek, Davalaciro'ya konumunu hatırlatır. Davalaciro, Ucube'yi boğarak öldürür; Finten de Davalaciro'ya ateş eder. Sonra Davalaciro'nun baş ucunda saçlarını yolarak ağlar. Çevresinde bulunan hayallere seslenir: "Mâziye, mâziye, ey ketîbe-i ehvâl! Mâziye gidiniz ki sizin feth ve teshîr edebileceğiniz burc u bârûlar sademât-ı rûzigâr ile tamamen yıkılıp bugün hâk ile yeksân olmuşlardır!" (376). Bu şekilde Finten, Londra'da içinde yaşadığı hayatın, geçmişten farklı olduğunu söyler. Artık kaleleri, burçları fetheden bir emperyalizm, yayılmacılık yoktur; insanların öz güvenini sarsan, dışlayıcı bir sömürgeleştirme sistemi vardır. Sömürgeleştirme ile birlikte sömürgelerden gelenlerin yaşamında travmatik değişiklikler olmuştur.

Finten yaşamındaki önemli olayları ve kişileri hatırlayarak hepsinin bir hayal olduğunu söyler, bu son sahnede gerçek ve hayal birbirine karışır. Zaten *Finten*'de İngiliz karakterlerin yaşamı yerli yerinde dururken, Finten planlar yapar, hayaller kurar, bunları hayata geçirmeye çalışır, yenilir, mutsuz olur, intikam almaya çalışır,

yani insanca hayalleri, tutkuları, korkuları, acıları ve sevinçleriyle yaşar. Davalaciro ve Melvil gibi karakterler toplumdaki alt konumlarını kabul etmişken, o âdeta dışlayıcı sınıf sistemine ve İngiliz milliyetçiliğine savaş açar; ancak son sahnede oğlu Ucube ölür, Davalaciro’yu istemedi öldürür ve Londra’daki evinde yapayalnız kalır. Bütün mücadelesine karşı sınıfçı, dışlayıcı İngiliz toplumuna karşı verdiği mücadelede yenilmiştir. Şarkiyatçı anlayışta bu yenilgi ve yıkım duygusu şöyle anlatılır: “Avrupa, denizaşırı, düşman ‘öteki’ dünyayı, Asya’yı yenik düşürmesiyle tanımlanır. Asya’ya atfedilen şeyler, boşluk, kayıp, yıkım duygusudur ve bundan böyle Batı’ya her meydan okuyuşunda Şark’ın bulacağı da hep aynı yıkım olacağı benzemektedir” (Said, *Şarkiyatçılık* 66). Finten de eserin sonunda gerçek ve hayal arasında bir boşluğa düşer.

Mezarı onu çağırır:

Mezar-“Ey zıll-ı bî-tâb, hâbgâhına gel!

Finten- Âh!.. Âh!.. (*Düşerek*)

Kimindir bu beni vuran el?..

(*Bu cihetle hasr-ı nazar-ı infialle*)

Lord Dik!.. Bılanş’la hâb-ı nâzdan bîdâr,

(*Zehr-i hand ile*)

Âh!.. Bir nazar bile etmiyor gaddâr!

Mezar- Finten, Finten! İstigfar-ı zünûb et!..

Finten- (*Muhtazır*)

Etmem!

Mezar- Ey dehâ-yı şerîr, gurûb et!

Finten- (*Bî-hûş, kıyam ederek*)

Gurûb değil, güzâr edeceğim, çekil!..

Ey mezar! Benim mağribim sen değil,  
mezarım sen değil, ey mevc-i siyah,  
fakat bir kırmızı denizdir ki. Âh! (378-79)

Finten, günahıyla, sevabıyla ölmek ister; yaşadıklarının, yaptıklarının sorumluluğunu kabul eder, kendini masum göstermeye çalışmaz. Ölümlerinde bile aklına uğruna felaketlere sürüklendiği Lord Dik gelir, onun kendisine dönüp bakmamasına gücenir. Ne Lord Dik ne de ailesi onu anlamaya çalışmıştır, o sevdiği kişi ile evlenmek için eski kocasını öldürtmüş, günaha girmiştir, ama son sahnede dahi tövbe etmek istemez, yaptığı herşeyi kabullenir; çünkü o yaşadığı İngiliz toplumunun, Dik ailesinin ona değer vermemesi, alay etmesi, dışlaması yüzünden onlara takıntılı bir şekilde kendini kabul ettirmeye çalışmıştır. Onlar kendisine insan olarak değer vermedikçe, onu anlamadıkça Finten giderek sinirli, saldırgan, vahşi bir hâl almıştır. Bu nedenle son sahnede tövbe etmez, kendi kanı içinde boğulur, kendi kendini yok ederek İngiliz toplumundan çekilir. Finten’in mezarına “gurûb değil, güzâr “edeceği[ni]” söylemesi, yok oluşunun garb, yani batı ile ilişkili olmasını istememesi ile ilgilidir. O, “gurûb” etmeyi, yani batmayı, Batı’da kaybolmayı kabul etmez, yok oluşunu “güzâr etmek” ifadesi ile tanımlar. Yani bir yön belirtmeden geçmek, İngiliz toplumundan çekilmek ister. Finten’in yok olurken böyle bir tercihinin olması çok önemlidir, bu şekilde Finten, Batı merkezli dünyaya ölümlerinde boyun eğmez.

İnci Enginün, *Finten*’i İngiliz toplumu ve sömürgelerden gelenler arasındaki çatışmaları ele alan bir eser olarak inceler:

Sömürgeler ve sömürge yerlileri henüz Londra’nın ölçüleri içinde değildirler. Fakat onların da güçleri vardır. İçgüdüler ve para ile özetlenebilecek olan bu yeni güçler, sömürgelerden gelen bir tehdittir.

Bu yeni değerler (güçler) İngiliz cemiyetine hâkim olup onun sosyal yapısını bozabilir mi? Hâmid'in cevabı 'hayır'dır. İngiltere'nin sosyal yapısı tabîî değildir, sun'idir; fakat çok sağlamdır ve yıkılması imkânsızdır. Bu cemiyette aşk bile mevcut yapıyı ve insanların davranışlarını değiştiremez. [...] Bu iki dünyanın insanları asla birleşemezler. İngiliz cemiyetini yıkmak için uğraşan, sömürgelerden gelen güçler, ancak kendi kendilerini yok ederler. (Enginün, "Abdülhak Hâmid'in Oyunlarında İngilizler" 145)

Enginün'ün esere açılım sağlayan bu yorumu, Finten, Davalaciro, Ucube gibi karakterlerin İngiliz toplumu ile ilişkilerini sömürge ilişkileri olarak değerlendirmeyi öngörür. O nedenle İngiliz toplumu karşısında sömürgelerden gelenlerin nasıl kurgulandığı önemli bir konudur.

Bu incelemede de gösterildiği gibi Finten, masumiyeti temsil eden Bılaş'ın karşısında cinsel yönden şehvetli ve vahşi bir şekilde tasvir edilir. Patricia Ingham, 19. yüzyılda İngiliz toplumunda ideal kadının melek gibi betimlendiğini söyler. Bu meleğin özellikleri, aşırı duygusallık, "hayvanî" tutkudan yoksun olmak ve ahlakî mükemmellik olarak tanımlanır (Ingham 23). Bu açıdan bakıldığında Bılaş, İngiliz toplumundaki ideal kadın tanımına uymaktadır. Ingham, kadın cinselliğinin "sapkın" olarak kabul edildiğini söyler (23). Yani eserde kadınlığı, yasak ilişkileri, cinsel arzuları öne çıkarılarak çizilen Finten, İngiliz toplumundaki ideal ölçütlere uymaz. Eserde Finten'in tasvirini anlamak için Şarkiyatçı anlayışa başvurmak ufuk açıcı olur. Şarkiyatçı bakış açısına göre "Şarklı Şark'ta yaşar; bir Şark zorbalığı, Şark şehveti ortamında, Şark kaderciliğine gömülmüş halde, Şark'ın huzurlu yaşamını sürer" (*Şarkiyatçılık* 112). Edward Said, Şarkiyatçı eserlerde kadınların şehvetli ve istekli olarak anlatıldığını söyler (220). Anormalliklerin atfedildiği "Şarklı

mantıksızdır, ahlaksızdır (günahkârdır), çocuksudur, ‘farklı’dır; buna karşılık Avrupalı akli başında, erdemli, olgun, ‘normal’dir” (49). Böyle vahşi ve şehvetli bir şekilde betimlenen Doğulular ya da daha genel bir ifade ile Avrupa dışındakiler, Şarkiyatçı söylemde Avrupalı sömürgeci tarafından ıslah edilmesi gereken hayvanî yanı ağır basan varlıklar gibi anlatılmıştır (50). Nüket Esen, “Finten’deki dış dünyadan gelenlerin hırsı, şehveti, kıskançlığı, şiddet eğilimi[nin] kesinlikle kurtarılmaya muhtaç muzdarip ruhları göster[diği]” görüşündedir (Esen, internet).

Peki, Hâmid’in *Finten*’de sömürgelerden gelen Finten ve Davalavciro’yu cinsellik ve vahşilik gibi özelliklerini öne çıkararak betimlemesini nasıl yorumlamalıyız? Özellikle Davalaciro, pek de akıllı olmayan, yarı insan yarı vahşi bir varlık olarak âdeta Şarkiyatçı bakış açısıyla algılanan Hintli’nin bir metonimisi olarak kurgulanmıştır. Finten’i de Mehmet Kaplan şöyle anlatır: “Finten, toplumun bütün kurallarını hiçe sayan, içgüdülerine göre yaşayan bir kadındır. Finten’in yanı sıra ona bağlı, tıpkı onun gibi ahlâk, kanun, örf ve âdet tanımayan iki vahşi insan daha vardır: Davalaciro ve Melvil” (Kaplan 7). Nüket Esen, “Batı Hakkında Bir Doğulunun Eseri Olarak Finten” başlıklı yazısında Batılının çizdiği Doğu’nun normalliğini kaybettiğini belirterek Finten ve Davalaciro’nun aşk ilişkilerinin de egzotik ve anormal olduğunu söyler (Esen, internet). Esen, Hâmid’in Finten’de Şarkiyatçı bakış açısını kullanarak aşırı şehvet ya da şiddet gibi bütün aşırılıkları Avrupa dışı dünyaya ve oradan gelenlere yüklediğini belirtir ve Hâmid’in Şarkiyatçı bakış açısından yararlanmasını şöyle değerlendirir:

İyi bir gözlemci olan Hamid, zamanının İngiltere’indeki şarkiyatçı görüşü çok iyi tanımış ve orada geçen bir eser yazarken bu görüşü eserine aksettirebilmiştir. Bu nokta Abdülhak Hamid’in oyunlarının ele alınışını zenginleştirebilir. Şarkiyatçılığa karşı garbiyatçılığın,

Occidentalism'in, önem kazandığı günümüzde, Hamid'in birçok oyunu bir doğulunun veya doğu edebiyatının batı medeniyetini nasıl algılayıp yansıttığı açısından incelenebilir. Finten'deki İngilizlerin şarkiyatçı sayılabilecek görüşlerinin netliği, Hamid'in iyi bir garbiyatçı olduğunu gösterir. (Esen)

Esen, *Finten*'de sömürgelerden gelenlerin Şarkiyatçı bakış açısıyla kurgulanmalarını, Hâmid'in Şarkiyatçılık konusunda bir farkındalık oluşturma kaygısı ile ilişkilendirir. Hâmid, Şarkiyatçı söylemle baş etmek için, özcü bir bakış açısıyla İngiltere'yi ve İngilizleri ötekileştirmez; özcü Şarkiyatçı söylemi eserinin kurgusunun merkezine yerleştirerek olay örgüsü ile altını oyar. Bu şekilde Avrupa'nın Avrupalı olmayanları negatif bir şekilde kurgulayan Şarkiyatçı bakış açısını tekrar üretir, ama özcü bir şekilde değil. Evet, eserde sömürgelerden gelenler Avrupa'nın Şarkiyatçı söylemine uygun olarak duygusal, içgüdülerine göre davranan ve yarı vahşi bir şekilde anlatılırlar, ancak bu durumun nedeni özcü bir şekilde onların Avrupalı olmamaları değil, onları bu hâle koyan İngiliz sınıf sistemi, milliyetçiliği ve emperyalizm ve özellikle onları negatif bir şekilde betimleyerek sabitleyen Şarkiyatçı söylemdir. Hâmid, Finten ve Davalaciro'nun İngiliz toplumunun dışlayıcılığı karşısında kıskanç, vahşi, saldırgan bir hâle geldiğini gösterir. Sömürülen kişilerin psikolojisi üzerinde durmak, Finten ve Davalaciro'nun Londra'daki davranışlarını açıklamada bir perspektif sağlayacaktır.

Yerinden etme sömürgelerden gelen insanların kimlik algısını etkileyen önemli bir faktördür. "Geçerli ve aktif bir benlik algısı; göç, kölelik deneyimi, sürgün, veya 'gönüllü' olarak sözleşmeli işten ayrılma sonucunda gerçekleşen yer değiştirme ile aşınabilir. Veya *kültürel aşılanma* yoluyla bilinçli ya da bilinçsizce yerli kişilik ve kültürü daha üstün sayılan bir ırk veya kültür modeli tarafından tahrip edilir"



(Ashcroft, *The Empire Writes Back* 9). Merkezde yer alan kültüre ait olmayan, marjinde yer alan kişilerde hiçlik hissi belirginleşir. Sömürgeciliğin bu şekilde işleyişiyle sürekli olarak düzensizlik, yersizlik ve gerçek dışılık gibi hisler sömürülen kişilere empoze edilir (90). Finten de İngiliz  st sınıfına, yani toplumun merkezine kabul edilmediğinde, dışlandığında kendi varlığını duyumsayamaz, İngilizler onu yaşamlarından çıkardığında ne yapacağını bilemez. Lord Dik'in Bılanş'la evlenmesine karar verilmesinden itibaren halüsinasyonlar görmeye başlar, uyur gezer olur; yani içinde bulunduğu zaman ve mek nla olan bağları zayıflar. Frantz Fanon, sömürülen kişilerde travmatik bir aşağılık kompleksi oluşabileceğinden bahsederek bu insanların yaşadıkları travmadan kurtulmak için sömürgeci ile özdeşim kurmaya çalıştıklarını, yüzlerine onların maskesini geçirdiklerini söyler (McLeod 21). Finten, İngiliz toplumuna kabul edilmek için İngiliz toplumunun yaşam tarzını benimser, ancak toplum tarafından dışlanır, bu da onun psikolojisini negatif bir şekilde etkiler.

İnsanın kendi varlığını, benliğini hissedebilmesi için içinde bulunduğu toplum tarafından kabul görmesinin büyük önem taşıması, Finten'in İngiliz toplumundan kabul görmek için aşırı çaba harcamasını açıklar. Lord Dik'in evlenmesine karar verildikten sonra Finten'in yaşamla bağının kopması da toplum tarafından dışlanması ile açıklanabilir.

#### **D. Shakespeare'in İzinde**

*Finten*'in sömürgecilikle ilişkisi sadece eserin konusunda değil, aynı zamanda eserin metinlerarası ilişkilerinde de açığa çıkar. Eseri değerlendiren birçok eleştirmen, *Finten*'in Shakespeare'in tiyatroları, özellikle de *Macbeth* ile benzerliğine dikkat çekmiştir.

William Shakespeare'in *Macbeth* oyununda, Macbeth, Kral Duncan'ı öldürerek onun yerine İskoçya Kralı olmaya karar verir ve bu planını eşi Lady Macbeth'e anlatır. Lady Macbeth, bu cinayet için Tanrılara kendisindeki bütün kadınlığı ve acıma duygusunu alması için yalvarır. Kral Duncan, evlerine misafir olarak geldiğinde Lady Macbeth, cinayet konusunda hâlâ karasız olan Macbeth'i kadınlığını kullanarak ikna eder. Cinayetten sonra doğanın bile düzeni değişir, fırtınalar başlar, Macbeth de karısı da huzursuz olurlar. Özellikle, Lady Macbeth, kendi kendine konuşmaya, uykusunda gezinmeye başlar. Ellerindeki kan lekesinin çıkmadığını söyler. Eserde vicdanının sesinden kurtulamayan Lady Macbeth'in çığlığı duyulur ve ondan sonra öldüğü söylenir. Bir insanoğlu tarafından öldürülemeyeceği söylenen Macbeth, Sezar soyundan gelen Macduff tarafından öldürülür (Shakespeare, *Macbeth*).

Önceki bölümlerde olay örgüsü anlatılan *Finten*'de Finten, Dik ailesi ve İngiliz toplumu tarafından dışlanmaktan son derece rahatsızdır ve âşığı Lord Dik'le evlenebilmek için eşi Mistır Kross'un öldürülmesine karar verir; uşağı Davalaciro'yu erkekliğini överek bu cinayet için görevlendirir, ancak bundan sonra Lady Macbeth gibi uyur gezer bir şekilde dolaşmaya, öldürülen kocasının seslerini duymaya başlar, psikolojisi bozulur. *Macbeth*'de Lady Macbeth'in elinden ne kadar yıkasa da çıkmayan kan lekesi gibi, Finten'in tasvirinde de kırmızılık ve kan vurgulanır. Eserde kendi sonunu kendisinin getireceği vurgulanan Finten, Lady Macbeth gibi yaşadığı üzüntülerin sonunda ölür. İki hırslı kadının amaçlarını elde etmek için cinayeti teşvik etmeleri, sonunda da vicdan azabı içinde kendilerini yok etmesinden oluşan tematik benzerliklerden yola çıkılarak bu iki metin arasında metinlerarası ilişkiden bahsedilebilir. Eserde de açıkça Shakespeare ile kurulan metinlerarası ilişki belirtilir. Finten, Avustralya'daki yaşlı kocasını öldürterek Lord

Dik’le evlenmeye karar verdiğinde, elini okşayan Lord Dik’le aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Finten- O bir Amerika kaplanının pençesidir, okşamayınız.

Lord Dik- (*Finten’in elini öperek*) Ah, Finten! Reva mıdır ki benim ma’şûkam tarih-i insaniyette Leydi Makbet ile hem-dest olsun.

Finten- Leydi Makbet, Shakespeare’in bir zâde-i hayâlîsidir ki asla nazîre kabul etmez. Zâten benim de şairlerin mahlûkatıyla münasebetim yoktur. Kimsenin zihninden çıkmadığım gibi, sizin de zihninize girmek teşebbüsünde değilim. Ne bir hikâyede yazılıyım, ne bir ma’razda oynuyorum. Ben yeni dünyadan eski dünyaya gelmiş, en sonraki dünyaya gitmeyi istemeyecek kadar bir sıhhat ve servetle meşcereden cemiyete geçmiş, Londra’da Sent Corcs Pileys’te yatıp kalkar, fakat sevdiğine doğru yürüdüğü, yahut kucaklamak istediği zaman bütün harekâtında ak sakallı bir beliyyenin sedâ-yı zencirini duyar bir kadını. İşte gördüğünüz el hem altın, hem de bir buçuk aylık mesafe boyunca uzun olan bu rabıtayı koparmaya çalışıyor! Bırakınız elimi, milord, bırakınız elimi!..

Lord Dik- Korkarım hayatımız pek ma’yûb bir hâile olacak. (185)

Bu diyalogta Finten, kendisinin Lady Macbeth’e benzetilmesine karşı çıkarak, Shakespeare’in karakteri gibi hayal değil de gerçek olduğunu ısrarla vurgular. Kendisini “yeni dünyadan eski dünyaya gelmiş, en sonraki dünyaya gitmeyi istemeyecek kadar bir sıhhat ve servetle meşcereden cemiyete geçmiş, Londra’da Sent Corcs Pileys’te” yaşayan bir kadın olarak tanıtır. Burada Finten’in İngiltere’ye sömürgeci gelen ve zenginliği ile İngiltere’nin sosyal hayatına katılmaya çalışan, Londra’da yaşayan biri olduğunu vurgulaması önemlidir. Bu şekilde Finten,

kendisinin Lady Macbeth'ten farkını anlatırken, yer deşiştirmenin yaşamı üzerindeki etkilerini ve eserde önemli bir tema olan İngiliz toplumu ile ilişkilerini ön plana çıkarır. Finten'i Leydi Macbeth'ten farklı kılan, onun gibi İngiliz asil sınıfına mensup olmayışı, cinayeti kraliçe olarak daha üst mevkilere gelmek için değil, sevdiği erkekle evlenmek için planlamasıdır. Finten var olduğunu duyumsayabilmek, içinde yaşadığı topluma kabul edilmek için savaş vermektedir.

Eserin son sahnesinde Finten, Davalaciro öldükten sonra etrafında toplanan hayallere şöyle der: “Artık başımdan gidiniz!.. Eğer isterseniz, Davalaciro’yu da beraber götürüp Othello’nun yanına gömünüz!” (376). Bu son sahnede de Shakespeare’in Othello karakteri ve Davalaciro arasında metinlerarası ilişki kurulur. Bu şekilde *Finten*’deki Shakespeare etkisi belirginleşir.

Tanzimat yazarlarından Namık Kemal 5 Temmuz 1879 tarihli mektubunda Hâmid’e şöyle der: “Shakespeare’e niçin merakın yok? Onun bir muntazamca oyununu tercüme veya adaptation suretiyle lisanımıza nakletmiş olsaydın, sanırım ki edebiyatımıza bir büyük hizmet etmiş olurduñ” (107). Bu dönemdeki yazarların Avrupa edebiyatını tanıma ve adaptasyon yoluyla kendi edebiyatları ile Avrupa edebiyatları arasında bağ kurma konusunda hevesli olduğu göröölür. Osmanlı’da yazarlar Avrupa edebiyatı ile ilgilenmişler, Shakespeare gibi kanonik yazarları kendi istekleri ile okumuşlar ve modern edebiyat için önemli bir model olarak benimsemişlerdir. Ancak bu, Hindistan’da olduğu gibi sömürgeci eğitim sisteminin empoze edilmesiyle değil, Osmanlı yazarlarının Avrupa’ya olan entelektüel ilgileri sayesinde gerçekleşmiştir. Bu konu, her iki ülkenin kültürel alışveriş konusundaki dinamikleriyle ilgilidir.

Cevdet Kudret, “Finten Üzerinde Shakespeare Etkileri” başlıklı makalesinde *Finten*’in Shakespeare’in *Othello*, *Macbeth*, *Romeo ve Juliet*, *Hamlet* oyunları ile

metinlerarası ilişkilerini inceler, ancak iki yazar arasındaki benzerliklerin boyutu Kudret'i şaşırtır:

Hamit'in *Makber*'i yayımlayıp da ününün doruğuna ulaştıktan sonra, belli bir sanatçıyı böyle satır satır taklit etmesinin nedenlerini bulmak zordur. Bu, olsa olsa, Doğu edebiyatının 'nazirecilik' geleneğinden kendini kurtaramamış olmasıyla yorumlanabilir.

Gerçi Batı edebiyatında da Yunan ve Lâtin klâsikleri örnek alınmış; hattâ, kimi zaman, aktarmalar dahi yapılmıştır. Sözgelisi, Molière, Plautus'un *Çömlek* komedyasındaki kimi sahneleri *Cimri* komedyasına olduğu gibi aktarmıştır; ne var ki, Molière, Plautus'un eserlerini ham malzeme olarak kullanmış, *Cimri*'de onu kat kat aşmıştır. Hâmit'se, Shakespeare dramlarındaki konu, biçim, büyük söz söyleme, süslü ve gösterişli cümleler kurma, cinayetli, cadılı, hayaletli sahneler gösterme v.s. gibi dış görüntüleri taklit edebilmiş, fakat onlardaki 'beşerî hava'ya ulaşamamıştır! (Kudret 11)

Öyle görünüyor ki, Cevdet Kudret, *Finten* ve Shakespeare tiyatroları arasındaki benzerliği "Makber" gibi başarılı, özgün bir şiirin şairine yakıştıramaz; bu paralellikleri Hâmid'in bilinçli bir seçimi olarak Shakespeare'le kurduğu ilişki olarak değil, yazarın bilinçdışından sızan eski edebiyatın nazirecilik geleneğine bağlar. Gerçi Kudret, böyle metinlerarası ilişkilerin sadece eski edebiyata mahsus olmadığını farkındadır, Batı edebiyatında da böyle bir olgudan söz edilebilir, ancak bu durum da Hâmid'i, Cevdet Kudret'in gözünde haklı kılmaz, çünkü ona göre Batı edebiyatındaki metinlerarası ilişkiler, *Finten*'deki gibi kuru bir taklit olarak değil; yaratıcı, dönüştürücü bir süreç olarak işlemektedir.

*Finten*'in Shakespeare'le ilişkisini farklı yorumlayan eleştirmenler de vardır. Cevdet Perin, *Finten*'de yoğun bir Shakespeare etkisi olduğunu kabul etmekle birlikte onu, "Hâmid'in en orijinal, daha doğrusu en az taklid ederek yazdığı eser" olarak niteler (Perin 182). Perin'in eseri orijinal olarak yorumlayan bu yorumu Cevdet Kudret'in eseri "taklitçi" bulan görüşünün karşısında yer almaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar da *Finten*'in Hâmid'in Shakespeare'in en fazla etkisinde kaldığı eser olduğunu, ama taklit olmadığını söyler (Tanpınar 581-82). Tanpınar'ın eseri taklit değil de "ibda" yani yaratım olarak değerlendirmesi önemli bir yorumdur. Sömürge sonrası çalışmalarda, sömürgecinin kültürünün evrensellik anlayışını kıran taklit ediminin, sömürgecinin edebiyatının otoritesini sarstığına tezin ilk bölümünde değinilmişti. Hâmid, Shakespaere'in metnini dönüştürmüştür, peki bu nasıl gerçekleşmiştir? Mehmet Kaplan, *Finten* ve Shakespeare arasındaki ilişkiyi şöyle ele alır:

Gerçekten de Hâmid'in yarattığı tiplerle Shakespeare'in kahramanları arasında bazı benzerlikler vardır. Fakat bu benzerlik sathîdir.

Shakespeare'in kahramanları Hâmidinkiler gibi, asil tabakaya, onun temsil ettiği müessese ve kıymetlere karşı bir antitez teşkil etmezler.

[...] Finten, piyeste, açıkça İngiliz yüksek sosyetesine karşı düşman bir tavır alır ve bu tavrını kendine has vahşi bir üslûpla ifade eder. (Kaplan

7)

Bu sözlerde Kaplan, *Finten* ve Shakespeare'in eserleri arasındaki temel farkı açıklar: Hâmid'in kahramanları toplumun üst sınıfının ve onların temsil ettiği değer ve kurumların anti-tezidir, özellikle Finten bu üst sınıfla mücadele eder. Yani Hâmid'in

eserinde Shakespeare'in eserlerine ek olarak, yoğun bir ideolojik boyut vardır. Bu bölümde de eserin Shakespeare'le olan bu ideolojik ilişkisi sorgulanacaktır<sup>5</sup>.

Sömürge sonrası kuramlar üzerine çalışmalar yapan Diana Brydon ve Helen Tiffin, *Decolonising Fictions* (1993) adlı kitaplarında Joseph Conrad, Patrick White ve Margaret Atwood arasındaki benzerliklerin izini sürerken Conrad'ın *Heart of Darkness* eserini tematik ata (*thematic ancestor*) olarak değerlendirirler. Bu etki, Harold Bloom'un "etki endişesi"nden farklı olarak başka kıtadan bir ata ile ilişkilidir. Brydon ve Tiffin, sömürge sonrası metnin tematik atasıyla ilişkisinin çoğu zaman parodik olduğunu belirtirler. Parodi için, Linda Hutcheon'un benzerlik yerine eleştirel mesafeyi öne çıkaran "farklı bir şekilde tekrar etme" tanımını kullanırlar. Parodileştirme yoluyla yazarlar hem yeniden yazdıkları metnin otoritesinden kurtulmayı amaçlarlar, hem de çelişkili bir şekilde, atıfta bulundukları metin ve gelenekleri eleştirirken onlara otorite de kazandırır (Zabus, internet). *Finten*'de de özellikle kendi kişisel hırsları için cinayete girişen Lady Macbeth'in—Linda Hutcheon'un tanımıyla—parodisi yapılır. İngiltere'nin sömürgesinden gelen, eserde cinselliği ve vahşiliği öne çıkarılarak Şarkiyatçı bakış açısıyla çizilmiş olan Finten, İngiliz milliyetçiliği ve sınıfçı toplum yapısı tarafından dışlandığı, içinde yaşadığı toplumda kabul görmediği için Lord Dik'le evlenmesi için gerekli olan entrikalara ve cinayet işine girer. Finten, eserde birçok kez bu kadar günaha girmesine Dik ailesinin neden olduğunu söyler. Yani Lady Macbeth'in daha da asalet kazanmak

---

<sup>5</sup> Shakespeare ve Abdülhak Hâmid'in tiyatroları arasındaki ilişki için belirtilen kaynaklara ek olarak şu kitaplara bakılabilir: İnci Enginün. *Türk Edebiyatında Shakespeare: Tanzimat Devrinde Tercüme ve Tesiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1976; Gündüz Akıncı. *Abdülhak Hâmit Tarhan: Hayatı, Eserleri ve Sanatı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları. Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1954.

için giriştiği entrikalara, Finten asalete büyük önem veren İngiliz toplumunda küçümsenmeden var olabilmek için girer. *Finten*'de Shakespeare'in eserleriyle sadece tematik açıdan değil, bağlamsal açıdan da ilişki kurulur. İngilizlerin sömürgeleştirmede kullandıkları Shakespeare metnini Hâmid, İngiliz sınıf sistemi ve milliyetçiliğini eleştirmek için kullanır. Bu şekilde *Finten*'de “tematik ata”nın bağlamı, yani Shakespeare'in sömürgeci ideolojiyi destekleyecek şekilde kullanılması parodileştirilir.

Brydon ve Tiffin, emperyalizmin sadece savaş alanlarını değil, ticaret yollarını, ekonomiyi, zihinleri ve görüşleri kontrol etmeye çalıştığını söyler. Emperyalizm başka dünya görüşlerinin değerini, hatta varlığını inkâr ederek kendi otoritesini, dünyayı yorumlayışını “evrensel” olarak sunar ve sömürülen için gerçeklik ve kendilik algısını üretir (Brydon 105). Edward Said, *Kültür ve Emperyalizm* kitabında kültür ve emperyalizmin sömürgeleştirmede nasıl birlikte işlediğini, aralarındaki ilişkiyi incelemiştir. Edebiyat da emperyalizmin zihinleri kontrol etmesi ve sömürgecinin kültürünün yerlilere benimsetilmesinde önemli bir araç olmuştur. İngiliz edebiyatının öğretimi yoluyla, İngiltere yerli yazını küçümseyerek kendi kültürel ve ahlakî üstünlüğünü iddia etmiştir (McLeod 140).

Bu bölümde, sömürgecinin kendi kültürünü yayması, İngiliz kültürel değerlerini benimsemiş Hintli elitin oluşturulması ve medenileştirme misyonu gibi konularda Shakespeare'in yerini, bu konuda araştırmalar yapmış eleştirmenlerin yorumlarından yola çıkarak özetledikten sonra, bu sömürge bağlamının *Finten*'le ilişkisi ele alınacaktır.

Öncelikle Shakespeare'in Batı edebiyatı ve kanonunda nasıl bir yeri olduğu üzerinde durulmalıdır. Gerald Rabkin, “Shakespeare Our Ideologist” başlıklı makalesinde Shakespeare hakkında neden bu kadar fazla çalışma yapıldığı sorusunu



sorarak Shakespeare'in Batı kanonundaki yerini sorgular. "Batı edebiyatının ayrıcalıklı merkezi" ve "Batı kanonunun en otoriter yazarı" olarak Shakespeare'in oyunlarının "en yüksek 'Edebiyat'ın örneği olarak" görüldüğünü söyler (Rabkin 4). Terence Hawkes'in deyimiyle özellikle İngiltere'de Shakespeare, edebiyatın "ebedi" değerini göstererek "doğal" sosyal düzenin korunmasını sağlayan "ideolojik bir silah"tır (11). Harold Bloom, Shakespeare'i "sınıfsız evrensellik"le ilişkilendirirken, Ben Jonson onu bütün zamanların üstünde bir edebiyatçı olarak değerlendirmiştir (Berry 227). Diğer tarafta da, Shakespeare'i hayalgücünün sömürgecisi, Batı emperyalizminin kültürel temsilcisi olarak değerlendiren eleştirmenler vardır (227). Özellikle sömürge sonrası çalışmalarla ilgilenen araştırmacılar Shakespeare'in Hindistan'daki ideolojik konumu üzerinde yoğunlaşan ve *Finten*'in Shakespeare'le ilişkisini açıklamada ufuk açıcı olan yorumlar yapmışlardır.

Shakespeare'in sömürgecilikle ilişkisini sorunsallaştırmış, bu konuyu aydınlatmış bir araştırmacı olan Jyotsna G. Singh, *Shakespeare in India* eseri için yazdığı tanıtım yazısında, İngiliz edebiyatının 19. yüzyılın ortasında, Batı edebiyatı metinlerini evrensel, rasyonel, sonsuz olarak yansıtarak Britanya hegemonyasını desteklemek için Hindistan'da tanıtıldığını söyler (Singh, "Review of *Shakespeare in India*" 114). Singh, başka bir yazısında, İngiliz yöneticilerin kendileriyle iş birliği yapacak, elit bir yerli sınıf yaratmak için İngiliz edebiyatı, özellikle de Shakespeare'den yararlandığından bahseder. İngilizler, elit Hintlilere kendi edebiyatlarını tanıtarak eşitlikçi davranmamışlar, hegemonyacı bir anlayışla yönetilenin rızasını askerî güçle değil "ahlakî ve entelektüel manipülasyon"la sağlamışlardır. Bu şekilde yöneten ve yönetilen arasında etkileşimi sağlayabilecek Macaulay'ın deyimiyle "kanı ve rengi Hintli olan, ama beğenileri, görüşleri, ahlakî değerleri, zihni İngiliz olan" bir sınıf oluşturulmuştur ("Different Shakespeares"

449-50). Abdülhak Hâmid Tarhan'ın, *Cünûn-ı Aşk* oyunundaki Mihrace, İngiltere'nin bu kültür politikaları ile yetişen Hintli eliti temsil eder.

*Colonial Narrative/Cultural Dialogues* adlı kitabının “Shakespeare ve Medenileştirme Misyonu” başlıklı bölümünde, Singh, Shakespeare'in İngiliz medenileştirme misyonu için nasıl kullanıldığını ele alır. Hintli elitin Britanya'nın medenileştirme misyonunun nesnesi olduğunu söyler. Yöneticilerle uyum içinde olmak için bir kültürel kimlik arayan; medeniyet, zarafet gibi değerleri benimsemek isteyen Hintliler için, Shakespeare'in bir marka olduğunu belirtir (124).

“‘Shakespeare’ and the Codes of Empire in India” başlıklı makalesinde Nandi Bhatia, sömürge geçmişine giderek Shakespeare'in Hindistan'daki tarihini ele alır. Shakespeare'in Hindistan'daki eğitim programında önemli bir yeri olduğunu söyler.

1876 yılında Hindistan'da İngiliz eğitimi almış Hintliler, İngiliz devletine karşı yıkıcı yazılar yayımlar ve 1879'da —*Duhter-i Hindû*'nun yazıldığı yıllar—bu tür yıkıcı faaliyetleri önlemek için sansür yasası çıkar. Bhatia, ulusçu yazarların sansürün etkisinden emin bir yer olan Shakespeare'e baş vurduklarını söyler. Bu konuda Hintli yazar Bharatendu Harishchandra'yı (1850-1885) örnek veren Bhatia, onun Shakespeare'in temalarını ulusçu görüşlerini açıklamak için kullandığını söyler (Bhatia 112). Bu yazarın sansür yasasından bir yıl sonra yazılan *Durlabh Bandhu* (Güvenilir Arkadaş) eseri Shakespeare'in *The Merchant of Venice* (Venedik Taciri) eserinin adaptasyonu olarak kaleme alınmıştır. Bhatia, Shakespeare'in oyununun bir yeniden yazımı olan *Durlabh Bandhu*'da sansür yasasından sonra İngiliz emperyalizminin eleştirilmesinin dikkat çekici olduğunu söyler (114). Abdülhak Hâmid'in *Finten*'i *Macbeth*'in bir adaptasyonu gibi yazması ve bu metinde İngiliz sömürgeciliğinin olumsuz etkilerini göstermesi, onun Hintli yazar Bharatendu Harishchandra'ya çok benzer bir metodla eserini kurguladığını gösterir. Bu

bakımdan, Hâmid'in bir Osmanlı yazarı olarak, çağdaşı Hintli yazarlara benzer bir şekilde, Shakespeare'i kullanarak İngiliz sömürgeciliğini ele alması dikkat çekici bir olgudur.

*Finten*'le Shakespeare'in ilişkisine tekrar dönecek olursak, Abdülhak Hâmid'in Batı edebiyatının en otoriter yazarı ile bir diyalog içinde olduğu söylenebilir. Hâmid, “hayalgücünün sömürgecisi, Batı emperyalizminin kültürel temsilcisi” (Berry 227) olarak nitelendirilen ve döneminde İngiliz emperyalizminin araçlarından biri olan Shakespeare'e âdeta nazire olarak, İngiliz sömürgeciliğinin sömürgelerden gelenler üzerindeki travmatik etkilerini anlatan, İngiliz milliyetçiliği ve sınıf sistemini eleştiren *Finten*'i yazmıştır. Bu şekilde *Finten*, “tematik ata”nın parodisinden ziyade, ona bir başkaldırıdır. Hâmid, İngilizlerin sömürgeleştirmede “ideolojik bir silah” (Rabkin 11) olarak kullandıkları Shakespeare'e, emperyalizmi eleştiren bir nazire yazarak, sömürgecinin silahını ona doğrultur.

Hâmid, *Macbeth*'in adaptasyonu niteliğinde olan *Finten*'le, Osmanlı bağlamında eserin bir taklidini ya da Osmanlı edebiyatı ve İngiliz edebiyatını aynı potada eriten melez bir eseri ortaya koymuştur. Bu melezlik, Şarkiyatçılık gibi özcü yaklaşımların da altını oyar. Hâmid, klasik bir metni yeniden yazarak, klasik metnin biricikliği anlayışını, Avrupamerkezli edebiyat kanonunu sarsar.

## BÖLÜM IV

### *CÜNÛN-I AŞK*

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın en son oyunu olan *Cünûn-ı Aşk*, 1914 ve 1917 yılları arasında, yani Birinci Dünya Savaşı döneminde yazılmıştır, ancak eser sonradan 1925 yılında *Vakit* gazetesinde tefrika şeklinde yayımlanmıştır. Oyunda bir savaş atmosferi vardır.

#### A. Sömürü İlişkileri: Yapıbozum

*Cünûn-ı Aşk*'ta Hintli Mihrace ve İngiliz kızı Florans ve Fransız Öjeni arasındaki ilişkiler anlatılır. İlk sahnede bir İngiliz olan Leydi Florans Heniger, bembeyaz elbisesi ile sarı saçlı bir kadın olarak tasvir edilir. Fransız muallimesi Madmazel Öjeni Daguri de siyahlar giymiş, esmer bir kadın olarak olarak betimlenir. Daha ilk sahnede, ikisinin tasvirindeki zıtlık öne çıkar. “Leydi” ve “Madmazel” hitaplarıyla da birinin İngiliz, diğerinin de Fransız olduğu vurgulanır. Eserin ana karakteri olan Hintli Behav Puneger'den de Maharaça (Mihrace) şeklinde bahsedilmesi, *Cünûn-ı Aşk*'ta İngiliz, Fransız ve Hintli karakterlerin âdeta ülkelerini temsil eder biçimde kurgulandıklarını gösterir. Leydi Florans, Fransa ve İngiltere'nin müttefik olduğunu söyler (16). Birinci Dünya Savaşı sırasında İngiltere ve Fransa İtilaf Devletleri'nin

paktında birleşirler; dönemin bu sömürgeler konusunda yarış hâlinde olan iki gücü savaş döneminde bir araya gelmiştir

Florans ve Öjeni, parkta dolaşırken Hintli Mihrace'den bahsederler, ikisi de Mihrace'yi diğerine yakıştırır. Madmazel Öjeni şöyle der:

Sizden ayrı bir sınıfta fakat bir sinnde,  
Londra denilen meşcer-i mehâsinde,  
beni sevecek bir sîmâ, bir medenî insan  
bulmayacağım da rengi hâk ile yeksân  
bir gulyabânîye mi kalbimi teslîm,  
yahut kendimi ihsan edeceğim? (16-17)

Leydi Florans gibi asil bir sınıfa mensup olmayan Öjeni, kendisini sevecek, Florans gibi asil sınıftan olmasa da, medeni bir insan bulabileceğini söyler. Hintli Mihrace'nin koyu tenine vurgu yaparak onun gibi bir yabaniye kendisini ihsan etmeyeceğini söyler. Öjeni'ye göre bir Hintli ile birlikte olmak, ona iyilik etmek, bağışta bulunmak anlamındaki "ihsan" kelimesi ile karşılanabilir.

Onlar konuşurken Mihrace yanlarına gelir ve kendisini tanıtır. İsminin Behav Puneger olduğunu söyler; ama eserde onun ismi pek geçmez, ondan Maharaça diye bahsedilir. Hatta Florans, ailesiyle tanıştıırken onun soyadını unutur (31). Bu şekilde Mihrace, bireysel kimliğiyle değil, sosyal konumuyla, yani üst sınıf bir Hintli olarak kurgulanır. Leydi Florans, Mihrace ile tanıştığında, onun İngilizcesini çok beğenir, "İngilizceyi iyi bilen bir adam câhil olamaz. O lazım gelen sıfatı hâizdir. Terbiyeli bir insan da ahlâksız da olamaz" (28) diyerek kendince İngilizce'yi iyi bilmekten bilgeliğe ve ahlaka giden bir bağlantı kurar.

Öjeni- Reftar İngiliz reftârı, insan, derhal giriftâr oluyor!

Leydi Florans- Ya o tarz-ı nezih telebbüs?

Madmazel Öjeni- Ah! O da bâdi-i tahayyül ü tahassüs. Hele o başındaki  
destâr-ı pür vakar?

Leydi Florans- Hele o İngiliz-vârî tavr-ı istihkar?

Madmazel Öjeni- O ne hoş-edâ! O ne vaz’-ı kibarâne!” (28-29)

Burada Öjeni’nin İngilizlerin insanları kendilerine benzeyen yönleriyle taktir  
etmelerine alaycı bir yaklaşımı vardır, ama bir yandan ikisi de Mihrace’nin İngilizler  
gibi davranmasından etkilenirler. Mihrace, İngiliz ölçütlerini aşacak bir incelik ve  
kibarlıkla davrandığında ikisi de Mihrace’ye hayran olur, böylece Mihrace onlara en  
az onlar kadar insan ve medeni olduğunu gösterir. Leydi Florans, Mihrace’yi  
evlerine çaya davet eder. Florans’ın annesi Leydi Heniger, Şarklıların misafirlerine  
değer verip güzel ağırladıklarını, kendilerine de öyle davranılmasını beklediklerini  
söyleyerek uşaklarına Maharaça’nın ziyaretinde özen gösterilmesini söyler. Bu  
sözlerini de şöyle açıklar:

Leydi Heniger- Bu memleket halkı ecnebiler hakkında pek itina  
göstermezler de onunçün... [...] Bu zât müstesna olsun diyorum.

Lord Heniger- Ben o zâtı geçen sene pek büyük mehâfilde gördüm.

Kendisine çok hürmet gösteriliyordu. (30)

Lord ve Leydi Heniger’in konuşmalarında Mihrace’nin İngiliz toplumunda diğer  
Şarklılardan farklı olarak özel bir konumu olduğu söylenebilir, herkes ona saygıda  
kusur etmemeye çalışır. *Finten*’de bir Kanadalı olan Finten, İngiliz toplumuna  
kendini kabul ettirmek, onların eşiti olabilmek için o kadar mücadele vermesine  
rağmen bunu sağlayamazken, Lord Dik’in evine ya kılık değiştirerek ya da sadece  
bahçeye kadar yaklaşabilirken Mihrace, daha eserin başında asil sınıfa mensup olan  
Heniger ailesi tarafından özenle misafir edilir.

Leydi Heniger, Maharaça'yı görünce, "Bu adeta bir insan, ne zenci, ne habes!" (31) der. Daha evine gelmeden sosyal konumundan dolayı saygı duyduğu Mihrace'nin, görüntüsünün de Doğulular yerine İngilizlere —Leydi Heniger'e göre bu insan olmak demektir—benzemesine şaşırır. Hindistan'da da gezilecek yerler olup olmadığını soran Leydi Florans'a Maharaça, "Büsbütün başka menâzır. Her halde burası üstün" (32) diyerek döneminde modernlik ve gelişmişlik sembolü gibi olan Londra'yı Hindistan'dan üstün tutar. Mihrace onlarla konuşurken, İngilizlerin hâkimiyetindeki Hindistan'dan bahsedildiğinde kendi kendine "zavallı vatan" der (33). İngiltere'nin Hindistan'a göre daha gelişmiş olduğunu söyleyen Lord Heniger'e de Mihrace "Şek yahut şikâyet eden yok" (34) diyerek cevap verir. Mihrace'nin ülkesini işgal etmiş İngilizlere hiçbir tepki vermemesi, var olan koşullardan memnun gibi davranması, ama içten içe ülkesinin durumuna üzülmesi önemli bir durumdur. Üst sınıf bir Hintli yönetici olarak Mihrace, İngiliz toplumu ile uyum içinde görünmeyi tercih eder, ülkesinin durumuyla ilgili hiçbir tartışmaya girmek istemez. Onun bu tavrı, Kanadalı veya Amerikalı olduğu için küçümsenmesine karşı çıkan, İngiliz toplumunun dışlayıcılığı ile savaşan Finten'den çok farklıdır. Belki de İngiliz toplumu ile hiçbir çatışmaya girmediği için toplumsal kabulü de Finten'e göre daha yüksektir.

Mihrace, İngiltere'deki en iyi otellerin Amerikalılara hizmet verdiğini ve dolu olduğunu söyler. Lord Heniger, "Eski dünyada da onlar makbul, hattâ orada zengin ve burada kibar" (35) diyerek Amerikalı olmanın ayrıcalığını belirtir. *Duhter-i Hindû*'da Tomson, vahşi bir mekân olarak Amerika'dan bahseder *Finten*'de, Finten, Amerikalı/Kanadalı olduğu için küçümsenir. Birinci Dünya Savaşı sırasında yazılan *Cünûn-ı Aşk*'ta ise Amerika'nın konumunun değiştiği görülür. Tarihçi Fahir Armaoğlu, Amerika'nın 19. yüzyıl içinde büyüyüp genişleyerek kuvvetli bir devlet

hâline geldiğini ve gücünü ilk defa Birinci Dünya Savaşı’nda gösterdiğini söyler (Armaoğlu 23). Bu örnek, Hâmid’in eserlerinde dönemin iktidar ilişkilerinin, güç dengelerinin izlenebildiğini, eserlerin Hâmid’in yaşadığı dönemin koşullarıyla sıkı bir ilişki içinde olduğunu gösterir.

Heniger ailesi, Mihrace’nin İngilizce’yi çok iyi konuşmasına şaşırır. Mihrace de Cambridge mezunu olduğunu söyler. Mihrace, İngiltere’deki en iyi üniversitelerden birinde eğitim almış biri olarak İngiltere’de nitelikli bir eğitime sahiptir. Leydi Heniger, onun İngilizcesinin bir İngilizden farklı olmadığını söyler:

Leydi Heniger-

Size telaffuzen de ecnebi denilemez.

Biz İngiliz olmayan bir adamı sesinden  
anlarsınız.

Maharaça- (*Kalben*)

Siz bir Maharaça’nın nesinden  
anlarsınız, onu da ben bilirim. (35)

Leydi Heniger’in Mihrace’yi İngiliz kriterlerine göre otoriter bir tavırla değerlendirmesine karşın Mihrace içinden onun kendisini anlamadığını düşünür. Mihrace, her davranışını, sözünü âdeta bir sınav edasıyla inceleyerek ona not veren, bu şekilde onu kendi beğeni nesnesine dönüştüren Heniger ailesinin tutumundan hoşlanmaz. İngiliz aile ise bundan habersiz sorularına devam eder, Mihrace’ye hangi tür tiyatroya gitmekten hoşlandığını sorarlar. Tiyatro da Avrupalı bir tür olarak onların kendi kriterlerine göre yaptıkları değerlendirmenin bir parçasını oluşturur.

Maharaça-

Hepsine bilâ-tercih giderim. Şeksper  
semâ-yı mevcudiyetinden gâh nur serper,



gâh sâika yağdırır, bir mahluk-ı hâlık,  
fakat operetlerde de envâ-ı havârik  
görölmüyor değil. (36)

Mihrace'nin İngiliz edebiyatının en yüksek noktası kabul edilen ve sömürgecinin kültürünün üstünlüğünü kanıtlamada kullanılan Shakespeare'i ilk tercihi olarak sayması, sömürgelerdeki emperyalist eğitim sisteminin İngiliz değerlerini, beğenilerini benimsemiş bir Hintli elit oluşturmadaki başarısını gösterir.

Leydi Florans, Maharaça'ya hangi kulüplere gittiğini sorar. Mihrace de Wellington, Carlton, Travellers, Saint James, La Bachelor's, Malburug gibi kulüplere üye olduğunu söyler (36). Sadece kadınlar kulübüne üye olmadığını, ama onun da davetlerine katılabildiğini de belirtir (37). 19. yüzyılda İngiltere'deki kulüpleri inceleyen Mrinalini Sinha, Carlton, Marlborough, Bachelors, St. James's, Traveller's gibi kulüplerin en seçici ve dışlayıcı kulüplerden olduğunu söyler (Sinha 494). Bundan yola çıkarak Mihrace'nin sosyal kabul edilebilirliğinin çok yüksek olduğu söylenebilir. Heniger ailesi özellikle Mihrace'nin Malburug adlı kulübe kabul edilmesine şaşırır. Mihrace kulüpler hakkındaki sohbetlerinin sonunda "Londra'da Halıkın kâinatı vardır diyebiliriz! Beğendiğiniz küreye pervaz edebilirsiniz" (37) der. Lord Heniger, Maharaça gittikten sonra Malburug'a kendisinin bile alınmadığını söyler (38), yani eserde sadece Mihrace için İngiliz toplumunun bütün kapıları açıktır, dilediği yöne "uçabilir". Sosyal kabulü İngiliz asil sınıfından bile fazla olan Mihrace için İngiliz toplumu istediği, beğendiği ortamlara katıldığı esnek bir toplumdur. Finten, Lord Dik'in misafiri olarak İngiltere'deki kulüplere katılma imkânı bulurken, Mihrace'nin durumu ondan çok farklıdır, Mihrace'nin karşısında Finten'in çarptığı İngiliz sınıf sistemi ve milliyetçiliğinin yükselttiği duvarlar yoktur. Mrinalini Sinha, sömürgeci bir kurum" (Sinha 490)

olarak nitelendirdiği İngiliz kulüplerinin temelinde İngiliz olmayanların imreneceği “İngilizlik” kimliğini desteklemek olduğunu söyler (Sinha 512). Sömürgelerdeki değişen koşullara göre, kulübe uygunluk kategorisine özellikle devlette, ticaret firmalarında çalışan veya Hindistan’da üst düzey konumda bulunan mihrace ve rajalardan oluşan Hintli elit de dahil edilmiştir (516), çünkü İngilizler kendileri ile iş birliği yapacak Hintliler olmadan yönetimlerini sürdüremeyeceklerini anlamışlardır.

İngiltere’nin bu tavrının farkında olan Lord Heniger da, Mihrace’nin kendisinin bile üye olamadığı kulüplere dahil edildiğini duyunca kızına sessizce “Pek iyi siyaset... Kral Hind prenslerini taltif ediyor” (37) der.

Mihrace gittikten sonra Leydi Heniger, onu çok beğendiğini, ama “Yazık ki ecnebi” (39) olduğunu söyler. Mihrace, *Finten*’de Şarklı olduğu için küçümsenen yazarın kaderini paylaşır. Her ne kadar İngilizlerin beğendiği biri olsa da nihayetinde “ecnebi”dir. Florans, Mihrace’nin zenginliğinden ve sosyal kabul görmesinden etkilenir, bu nedenle “Keşke namzedim olmasaydı” (38) diye düşünür, yani nişanlı olduğu için pişman olur.

Lord Heniger, İngiltere’nin Hindistan’daki siyasetine karşı eleştireldir:

Hindistan şimdi bizimdir;

fakat bir gün bizden ayrılmağa azimdir.

Emârât ve işârat öyle gösteriyor.

İnsaniyet de Hindistan’a hak veriyor” (40)

Lord Heniger, Hintlilere karşı İngiliz siyasetinin çok sert olduğunu ve yıkıcı girişimlerle karşılaştıklarını söyler. Bunu önlemek için de Lord Heniger cehalet kuyusunda karanlıklar içinde bulunan, özgür olmayan Hintlilerin sihrini öğrenmeleri gerektiğini söyler (41). Böylece, sömürgeciliğin önemli özelliklerinden olan sömürüleni kendi bilgi sınırlarının içine alarak kontrol etmeye yönelik olan politika

ortaya çıkar. Sömürülenin bilgisi, sömürgeleştirmede kullanılan bir araçtır.

Şarkiyatçı bir bakış açısıyla Heniger, Hintlilerin bilgisinden değil, onların ilkelliğini vurgulayan sihrini öğrenmekten bahseder.

Lord Heniger, İrlanda ve Hindistan’a onlar almadan muhtariyet verilmesi gerektiğini söyler (42). Bunu da dönemin koşullarının bir sonucu olarak görür. Leydi Florans ise Hintlilere karşı sert olunması gerektiğini savunur.

Biz dünyada ihdas-ı mesail  
ve sair milletlere irâs-ı gavâil  
ederek o sâyede geçinmekten hayâ  
etmiyoruz. (44)

sözleriyle bir İngiliz lordu olan Heniger, İngitere’nin sömürgeci politikalarını ahlaki açıdan eleştirir. Florans ise Öjeni’nin yanında böyle konuşulmasından hoşlanmaz ve yanlarında “ecnebi” bir hanım olduğunu hatırlatırarak şöyle der:

Biz bir takım memleketler halkını mahzâ  
terakki ve teâliye icbar ve irzâ  
ve harabe hâlindeki memleketleri  
imar ve ihyâ etmek azmiyle ileri,  
daima ileriye gidiyoruz. [...]  
İngiltere menfaatperesttir, mağrurdur;  
fakat İngiltere insaniyete hizmet  
eder! Büyük Britanya daha büyük himmet  
sarfetmek için daha büyük olmak ister! (45-46)

Florans, İngiltere’nin sömürgeciliği meşru göstermek için kullandığı medenileştirme misyonuna dikkat çekerek, İngiliz sömürgeciliğinin fakir halkların gelişmesini sağlamak, kendi medeniyetlerini başka insanlara taşımak amacını güttüğünü söyler.

Bu “iyi niyetlerin” yanında İngiltere’nin kendi çıkarlarını da düşündüğünü, yayılmacılığının daha fazla insana hizmet götürmek için olduğunu söyler.

İtilaf devletlerinin elçiliklerinden kişiler ve İngilizlerin yer aldığı India Office’teki bir toplantıda Mihrace elbisesi ve çekiciliği ile ilgi odağı olur (52). Finten, gittiği İngiliz kulüplerinde Kanadalı olduğu için küçümsenirken Hintli Mihrace, katıldığı toplantıların göz bebeğidir.

India Office’te çalışan bir İngiliz kızı olan Mis Alis, yani Lisyâ, “Hindistan İmparatoru olan Kral Corc’u” sevdiği için orada çalıştığını söyler. Burada Lisyâ’nın Hindistan’ın sömürgeleştirilmesini can u gönülden onayladığı görülür. İngiltere’nin dışarıdaki politikasını destekleyen Lisyâ, İngiltere’de alt sınıfın ezilmesine karşı çıkar:

İngiltere  
bizimdir; İngiliz toprağı çiftçilere,  
o topraklar içinde çalışan, mâdenler  
hendekler altında size burç u bedenler,  
maaş ve me’keller ihzar eden amele  
sınıfına ait bir memlekettir. Ekele  
sınıfına mahsus bir mâlikâne değildir! (63-64)

Lisyâ, sosyalist bir söylemle, toplumun üst kesiminin emekçi sınıfının hakkını sömürmesini eleştirir. İngiltere’nin işçi sınıfına ait olduğunu söyler. Burada Lisyâ’nın tavrındaki çelişki göze çarpar: Lisyâ, Hindistan’ın işgal edilmesinden hiçbir rahatsızlık duymaz, aksine gurur duyarken, İngiltere’de alt sınıfın ezilmesine karşı çıkan sosyalist bir söylemi benimser, genel olarak insan haklarını değil kendisinin de içinde bulunduğu işçi sınıfının haklarını savunur.

Lisya, annesi İskoçyalı, babası da İrlandalı olsa bile kendisinin İngiliz olduğunu, özellikle “maîşet fikirlerinin” İngiliz olduğunu söyler (64-65). Bu sözleri, onun her zaman çıkarlarının yanında olduğunu gösterir. Aslında köken olarak İngiltere’nin sömürgelerine bağlıysa da Lisya, çıkarlarına daha uygun olan İngilizlik kimliğini benimsemiştir, ama diğer ülkelere göre güçlü İngiliz toplumunda alt sınıfta yer almak işine gelmediği için sınıfsal adaleti ve işçi sınıfının haklarını savunur. Yani onun işçi sınıfının haklarından bahseden sosyalist söylemi, insan haklarını geliştirmeye yönelik değil, kendi durumunu iyileştirmeye yönelik sözlerdir. Onun bu durumu *Duhter-i Hindû*’da kendi çıkarlarına uygun olduğunda insan haklarını savunan Tomson’ın durumuna benzer.

Londra’da Green Park’ta geçen bir sahnede Mihrace, “sosyalist şapkası ve anarşist kıyafeti” ile tasvir edilir (74). Bu da okuyucunun eserde onun sömürüye karşı direneceğini düşünmesine neden olur. O gün aynı parka gelen Öjeni de kendisi de çalışarak yaşamını kazanan biri olarak işçi sınıfına, çalışanlara saygı duyar (76-77). Öjeni, Mihrace gibi zenginlerin çalışanları, on beş günde bir tatil yapan alt sınıfı aşağı gördüğünü söyler (79).

Bu sırada parkta olan Adelin ve Pitir da açlıktan ve asil sınıf refah içinde yaşarken alt sınıfın ezilmesinden bahsederler (87). İkisi de aç ve parasız olduklarını söyler.

Adelin-

(*Cüzdanını göstererek*)

Benim bankam, şu bir parasız çantaya

kıymet vermez, yahut beni bir lokantaya

götürmezseniz, hattâ faziletinizden

korkmağa başlayacağım!

Pitir- Ah ben sizden

*(Pantolon cebini yoklayarak mütefekiren)*

daha fakirim. Gidelim. Peki Adelin;

götüreyim. Fakat, iki yemek bir şilin!

Adelin- Peki.

Pitir- Ben hiç yemesem de olur.

Adelin- Ben birkaç kişi kadar yerim! [....]

Pitir- İçmek benim hakkım, yemek sizin hakkınız.

Adelin- Ben hem içeyim hem yiyeyim, siz bakınız! (88)

Parkta konuşan bu iki çok fakir insanın diyalogu, Adelin'in "fazilet" kavramını öne çıkararak Pitir'ı sömürmesini örnekler. Bu konuşmalar sömürünün sadece güçlü devletlere veya toplumun üst sınıfına has bir olgu olmadığını, temelde insanlığa ait bir mesele olduğunu gösterir. Adelin'in, birkaç kişilik yemek yemek istemesi, kendi yemek yerken Pitir'ın birşeyler içmesine bile tahammül etmemesi; "Ben hem içeyim hem yiyeyim, siz bakınız!" sözünde ortaya çıkan bencil tavır, sömürünün insanların birbirinin hakkına saygı duymaması ile ilgili olduğunu gösterir. Alt sınıf da fırsatını bulduğunda diğerini sömürür. Bu şekilde sömürünün, sadece Hindistan ve İngiltere arasında bir mesele olmadığı durumun çok daha genel bir mesele olduğu gözler önüne serilir.

Mihrace, Florans'a aşkını ilan eden bir mektup ve değerli mücevherler gönderir. Florans mektubu pek önemsemez, ama mücevherlere değer verir (89).

India Office'teki en son görüşmelerini hatırlar:

India Office'deki cemiyet

bizimle pek meşgul olmuştu: Biraz takdir

biraz hased. Her iki telakkiye cedir

olan şaşaaıyla o geceyi ihyâ,  
meh-rûlardan ziyade mazhar-ı ziyâ  
eden Mihrace idi. (90)

Mihrace, o gece “ay gibi beyaz yüzlü kişilerden” daha fazla rağbet görmüştür, Florans da bundan etkilenir. Mihrace’nin toplumsal olarak kabul edilebilir olması Florans gibi asil bir İngiliz kızının onu beğenmesi için önemli bir kriterdir. Florans, bir yandan beğendiği mücevherleri kabul etmek ister, bir yandan da gururundan dolayı bunu yapmak istemez, bu hediyeleri daha sonra kabul etmek üzere iade etmeye karar verir. İnce ince hesaplar yaparak Mihrace’ye, onun aşkını ne kabul eden ne de reddeden politik bir mektup yazar. Eserde bu mektubun yazılma ve Mihrace tarafından okunma süreçleri aktarılır. Mihrace de Florans’ın mektubuna duygusal bir şekilde yaklaşmaz, o da analiz ederek Florans’ın çıkar beklentilerini, politik tavrını fark eder. Burada birbirlerine sevgilerini söyleyen iki kişinin de hiç duygusal olmadığı; çıkarları, kazançları, kayıpları üzerine plan yaptıkları görülür. Bu yönüyle, Mihrace’nin İngiliz kızına aşkı, İngiliz zabıtine çılgıncasına âşık olarak bütün dünyayı unutan Hintli kız Surucuyi’nin aşkından çok farklıdır. Mihrace’nin ilişkisinde kimse aşka kendisini kaptırmaz, çıkarlar ön plandadır. Mihrace parasını, iktidarını kullanarak çevresindeki kadınları elde edebileceğini düşünür (97), Florans’a yazdığı aşk mektubunun cevabını getiren Öjeni’ye kur yapar, Florans’a hediye ettiği mücevherleri eğer odasına gelirse, yani kendisiyle birlikte olmayı kabul ederse, Öjeni’ye verebileceğini söyler. Öjeni, Mihrace’ye şöyle der:

Siz, Mihrace Hazretleri, bahtiyarsınız,  
elbet İngiltere’yi hâmi sayarsınız.  
Mâlik olduğunuz hazâin o sâyede  
duruyor. Şahs-ı âliniz de bu pâyede

yine İngiliz müsaadesiyle daim  
bulunuyor. Fakat bütün Hindistan sâim!  
Giydiğiniz hil'atler, hâşalar, pek parlak;  
fakat millet ve memleketiniz aç, çıplak!  
Sonra siz beni öteki odaya davet  
ediyorsunuz! (98)

Öjeni, Hintli Mihrace'nin halkı fakirlikten ölürken rahat şartlarda yaşadığını, onun saltanatına izin veren İngiltere'nin yanında olduğunu söyler. Onun yüksek hayat standartlarına sahip olmasını, fakir Hintli halkın sırtından kazandığı gelirlere bağlar. Kendisi ile bu zenginliğini kullanarak ilişki kurmak istemesini de Mihrace'nin kadınları sömürmesiyle ilişkilendirir. Öjeni "Birçok halk dilenci olmadıkça adam o kadar elmas, inci hammalı olamaz. O kadar mücevherat taşıyamaz" (20) sözüyle benzer bir eleştiriyi İngiliz Keptın Koper'a da getirmiştir. Bu şekilde İngiliz askeri ve Hintli Mihrace insanları sömürme konusunda aynı kefeye koyulur. Böylece sömüren-sömürülen ikili karşıtlığına denk düşen İngiliz- Hintli karşıtlığı kaybolur. Öjeni, Mihrace'yi eleştirse de mücevherler karşılığında onunla birlikte olmayı kabul eder, yani sömürüyü eleştiren kişi de paraya dayanamayarak sömürünün bir parçası olur.

Florans ve Mihrace arasındaki yakınlaşmadan sonra Keptın Koper, asil ve zengin olmamasına rağmen Öjeni ile evlenmeye karar verir. Keptın Koper, Florans'la ilişkilerinin bitmesinde üzerinde durulacak noktanın kendisinin bir Hintli için terkedilmesi olduğunu söyler (105).

Hintli milyarder olsa gerek  
o musallat olmuşsa bize ehemmiyet  
verilmez. Bu, aşktan ziyade bir hamiyet



derdidir, nasıl öyle nîm-beyaz, nîm-siyah  
bir mahluk Heniger Havz’da bir nişângâh  
buluyor, bir İngiliz zâbitine galip  
geliyor. (105)

Koper, “yarı siyah yarı beyaz bir mahluk” olarak tanımladığı Mihrace’nin zenginliğiyle Heniger ailesine kabul edilmesini, bir Hintli’nin bir İngiliz askerine galip gelmesi olarak yorumlayarak onur kırıcı bulur. Koper’ın evlendiği Öjeni’nin de önceden maddi beklentileri için Mihrace ile birlikte olması, eserde Koper’ın Mihrace karşısındaki yenilgisini gösterir. Mihrace, Koper’ın elinden nişanlısını aldığı gibi eşi Öjeni ile de önceden birlikte olmuştur.

Mihrace, Florans’a kendisiyle birlikte Hindistan’a gelmesini teklif eder. Florans, Mihrace’nin birlikte Hindistan’a gitme fikrini kabul eder. Kızının Hindistan’a gittiğini öğrenen Lord Heniger, Florans’ın “cünûn-ı aşk”la bunu yaptığını düşünür (183). Ailesinden bile izin almadan Mihrace’nin çekiciliğine kapılarak Hindistan yolculuğuna çıkan Florans, Mihrace’nin tek eşi olmak ister. Mihrace ise buna yanaşmaz, eski usûlde haremîni sürdürmek ister (172). Bu şekilde Mihrace, Florans’ı onun maymuna benzettiği (173) Hintli kızlarla birlikte sarayında kendisine hizmet eden; adı, kimliği olmayan kadınlardan birisi olarak görmeyi arzular. Mihrace, böylece asaleti, İngiliz olması ile gururlanan Florans’ın onu kibirlendiren bütün ayrıcalıklarını elinden alabilecektir. Florans ise böyle bir ilişkiye yanaşmaz.

Mihrace ve Florans’ın gemiyle Hindistan’a doğru yola çıktıkları eserdeki “Manzar 14”e kadar Hintli Mihrace’nin İngiliz toplumundaki üstün konumu anlatılır. Mihrace, İngiliz toplumunda birçok asilden üst seviyede ve zengin; kadınlar tarafından beğenilen, popüler biri olarak kurgulanmıştır. Öyleki asil, kibirli

Florans, onun aşkını asil İngiliz nişanlısına tercih eder. Sadece İngilizler değil, Fransız kızı Öjeni de ona hayrandır. Bu yönüyle Mihrace, Hintli olduğu için küçümsenen, Tomson tarafından bir paçavra gibi başından atılan Surucuyi’den farklıdır. O kendisine “cünûn-ı aşkla” yani delice âşık olan sevgilileri arasında seçim yapmaktadır. Mihrace’nin Londra’daki yaşamı, tıpkı onun gibi zengin ve çok çekici bir kadın olan Finten’den de çok farklıdır. Beyaz bir kadın olan Finten’i sömürgeci geldiği için küçümseyen Londra halkı eserde Hintli Mihrace’yi baş tacı etmektedir. Peki, *Duhter-i Hindû*’da Hintli’yi küçümseyen, *Finten*’de Finten üzerinde travma yaratan sömürgelerden gelenlere karşı dışlayıcı tutumlara ne olmuştur da Mihrace’nin durumu diğer eserlerdeki sömürgelerden gelen karakterlerden bu kadar farklıdır? Ya da bu soru şöyle de sorulabilir: Acaba Hâmid, Hintli Mihrace’ye eserinin kurgusunda böyle üstün bir konum vererek, Hintli-İngiliz ikili karşıtlığını kırarak ne yapmaya çalışmıştır?

Bu soruları cevaplamak için, ikili karşıtlıkların ele alınışını inceleyen yapısalcılık sonrası eleştiride, esas olan “yapıbozum” kavramına başvurulmalıdır. Terry Eagleton bu kavramı şöyle tanımlar: “ ‘Yapıbozum’ [deconstruction] bu tür karşıtlıkların kısmen altının oyulmasını veya karşıtlıkların metinsel anlam süreci içinde birbirlerinin altını zaten oyduklarının gösterilmesini sağlayan eleştirel işleme verilen addır” (Eagleton 166). *Cünûn-Aşk*, sömürü ilişkilerini üst sınıf-alt sınıf, kapitalist-sosyalist, zengin-fakir, sömüren-sömürülen, İngiliz-Hintli, erkek-kadın gibi ikili karşıtlıklar içinde ele almanın ayrıntıları göz ardı eden, kolaycı bir yaklaşım olduğunu; sınırların zannettiğimiz kadar belirgin olmadığını, bu tabloda ikili karşıtlıkların dışında ara tonlar da olduğunu gösteren bir metindir. Eserde eline fırsat geçenin bunu diğer insanları sömürmek için kullanması, sömürünün ikili karşıtlıklarla sınıflandırılan konumlara bağlı olarak değil, insanlığa ait etik bir

mesele şeklinde ortaya çıktığını gösterir. Sömürge sonrası eleştiride önemli bir yeri olan Gyan Prakash da sosyal kimliklerin ve kültürel formların heterojenliğinin ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet formülüyle kolayca açıklanamayacağını söyleyerek bu kimliklerin çok daha karmaşık olduğuna işaret eder (15). Mesela bir kadın olmanın işçi olmaya eşit olmadığını söyler (15). Bu şekilde sömürü ilişkilerinin sadece ikili karşıtlıklar yoluyla ele alınamayacağı, meselenin çok daha incelikli bir şekilde değerlendirilmesi gerektiği açığa çıkar.

Kimlik algılarının, ikili karşıtlıkların sorgulandığı eserde Mihrace, İngiliz eğitim sistemi ile yetişmiş, İngiliz kültürene hayran eğitimli Hintli eliti temsil eder. *Cünûn-ı Aşk*'ta artık eserin meselesi, sömürgelerine zalim davranan, İngiliz olmayanları dışlayan İngiliz toplumu değildir, aksine sömürgecinin kültürünü benimsemiş, sömürgeci ile özdeşleşmiş Hintli elitin kimlik bunalımı, çıkmazları esere konu edilmiştir. Bu eserde artık, sömürgeciliğin, maddi ve psikolojik etkilerinden ziyade, sömürgecinin kültürünün sebep olduğu kimlik bunalımı ele alınır, bu konu ayrıntılı bir şekilde tezin “Kültür ve Emperyalizm” başlıklı alt bölümünde incelenecektir.

## **B. Halifelik**

*Cünûn-ı Aşk*'ta Mihrace, İngiltere'nin sömürgeciliğinin sadece Hindistan ile sınırlı olmadığına, bunun birçok bölgeyi etkileyen daha geniş çaplı bir olgu olduğuna dikkat çeker.

Onlarsız İrlanda esîr, Kanada alîl,  
Hindistan fakir; Mısır hakîr, Sudan zelîl,  
İran virandır! Fakat hükümrân-ı âlem  
İngiltere bâis-i ümrân-ı âlem

İngiltere'ye medyûn-ı şükrandır, zira  
İngiliz siyasetinin hükmünü icra  
ederek o memleketleri müsta'mirât  
hâline getirmiş, hattâ kerrat ü merrat  
ile oraların bütün ahalisini  
değilse, hiç olmazsa kısm-ı küllîsini  
kılıçtan geçirmiştir! Yerliler onlarca  
hakk-ı hayata mâlik değil, milyonlarca  
ölmelidirler. Bir İngiliz miilyarder  
etmek için! (148-49)

Mihrace, bu sözleriyle İngiliz siyasetini eleştirir, İngiltere'yi İngiliz sömürgeciliğinin etkisi altında olan ülkelerin düşmanı olarak konumlandırır. Burada İngiliz sömürgeciliği, birbirinden çok farklı konumda olan birçok ülkeyi, İngiliz emperyalizmi karşısında benzer bir kaderi paylaşma açısından birleştirici bir olgudur. Hindistan'da milliyetçilik hareketleri, Avrupa hâkimiyetinden sonra ortaya çıkmıştır. Farklı dinlere, dillere ve yaşam tarzlarına sahip olan insanlar ilk defa emperyalizm karşısında ulus duygusunu geliştirmişlerdir (Sethi 951). Görüldüğü gibi, emperyalizm, farklı farklı yaşamları paylaşan insanlara ortak bir düşman karşısında birlik olma gerekliliğini hissettirmiştir.

Mihrace, halkı kılıçtan geçiren, kan döken İngiltere'nin özellikle Müslümanları katlettiğini söyler: "Gözlerinin hepsi aç, Müslüman kanı hususa, bu yamyam medenilerin âb-ı hayatıdır!" (149). "Yamyam medeniler" dediği İngilizlerin karşısındaki güç olarak da İslam Halifeliğini görür:

Bu zaleme-i âlem

karşısında da ulvî bir büyüklük mevcud:

Hilâfet-i İslâmiye! Onun nâ-mahdud

ve nâmütenahî kuvvetine nihayet

vermek istiyorlar; çünkü bir havf ü haşyet

içinde yaşıyorlar.

Malum ya, Hindistan

kısmen müslümandır. Biz yani putperestan

muvaahhid değil, fakat onlarla müttehidiz!

İhtilâl dininde cümlemiz muvaahhidiz! (149)

Kendisini putperest olarak tanımlayan Mihrace, her ne kadar Müslüman olmasa da halkının bir bölümü Müslüman olan Hindistan için İslam Halifeliğini İngiliz yönetimine karşı koymak için halkı birleştirecek bir kurum olarak değerlendirir. İngilizlerin, İslam Halifeliğinden yıkıcı bir güç olarak çekindiğini söyler. Mihrace farklı din ve dillerin yaşadığı Hindistan’da “ihtilal dini” olarak İslamiyeti seçer.

Abdülhak Hâmid Tarhan, 1884 yılında Namık Kemal’e yazdığı mektubunda Hindistan için şöyle der: “Hindistan, zihnimdeki efkâr-ı siyasiyeye pek ziyade vüs’at veriyor. Bir de, esasen bir tegayyür fikirlisi oluyorum. Hilâfet burada, en mukaddes meksat-ı ittihadın husulüne yegâne âlettir. Dünyada, herkesten gafil olan biz, İngilizlerden daha mütenebbih bir hey’ete malik olmalıyız ki, o âleti, hüsn-i istimale ihtimâl olsun” (Tansel 130-31). *Duhter-i Hindû*’da ve *Finten*’de sömürgelerdeki Müslümanların durumuna hiç değinilmemişken, *Cünûn-ı Aşk*’ta putperest Mihrace’nin sözlerinde, Hâmid’in halifeliği Hindistan halkını İngilizlere karşı birleştirecek bir güç olarak değerlendiren görüşleri ortaya çıkar.

Hintli kızlardan biri Mihrace’nin sarayında Urdu dili konuşulmasını istediğini söyler (156). O dönemde Hindistan’da Hintçe ve Urduca tartışmaları vardır.

Ulusallaşma sürecinde Osmanlıca’ya halkın dili olmadığına dair getirilen eleştirilere

benzer bir şekilde Hindistan’da da Müslüman kesimin benimsediği Urduca ve diğer kesimlerin savunduğu Hintçe arasında tartışmalar yaşanmıştır. Hindistan’daki Müslümanlar Urduca’yı sahiplenirken diğerleri de Hintçe’yi devlet yapısında etkin bir hâle getirmişlerdir. Hindistan yöneticilerinden Seyyid Ahmed Han, “Urduca’nın kaybını Hindistan Müslümanları için dinlerinin yok olması kadar zararlı buluyordu” (Aziz Ahmed 361). Mihrace’nin Urduca’nın konuşulmasına önem veren tutumu da Seyyid Ahmed Han’la paraleldir.

Mihrace sarayının duvarlarına birçok sultanın resmini asmıştır, Florans bu resimlerin kimlere ait olduğunu sorar. Mihrace de tek tek açıklar:

Bu işte mesela Fatih Sultan Mehmed,

Fatih-i Konstantiniyye!

*(Bir diğer levhayı işaretler)*

Bu Yavuz Sultan

Selim-i Evvel, ki fatih-i Mısır ü Sudan!

*(Diğer bir levhaya takarrüble)*

Bu ibn Selim, Kanuni Sultan Süleyman,

fatih-i bahr u ber, şehriyar-ı kahraman (163)

şeklinde fethettikleri yerlerle bu padişahları tanıtır. Mihrace’nin ilk planda Osmanlı Devleti’nin yükselme dönemindeki padişahlarını tanıtmaya dikkat çeker. Bu padişahların “aşere-i mübeşşere” olarak adlandırılan cennetle müjdelenmiş kişiler gibi sayıldığını söyleyerek, onları dinî açıdan da üst bir konuma yerleştirir (163). Mihrace, 4. Murat, Sultan Mahmud, Sultan Mecid, Sultan Aziz, Sultan Aziz, Beşinci Murad, Sultan Hamid ve diğer halifelerin resimlerinin de olduğunu söyler (164). Napolyon, Frederik, Şarlman gibi ünlü Avrupalı hükümdarlardan ve Asya’da etkili

olmuş Tahmasb, Abbas gibi sultanlardan bahseder ve Türk hükümdarlarını  
hepsinden üstün tutar:

Şark ve garb-ı âlemde hükümrân,  
tarih-i bahr ü berde, birer sahib-kıran  
olan eski Türk padişahlarıyla nisbet  
kabul etmez. (164)

Türkleri Doğu'ya ve Batı'ya hâkim, o nedenle dünyada önemli bir güç olarak tanımlar. Leydi Florans ise Hindistan'ın tek hükümdarı olan İngiltere kralının neden orada resmi olmadığını sorar. Ayrıca aradaki milliyet, din ve kültür farkına rağmen, onun Türklere neden ilgi duyduğunu öğrenmek ister. Mihrace, bunun İslamiyet'in etkisiyle ilgili olduğunu söyler. İslam dininin hakka önem verdiğini, adaletli olduğunu belirterek akla en uygun din olarak İslamiyet'ten bahseder (165). İngiliz siyasetini ima ettiği eserde belirtilerek, Türk hükümdarların İngilizler gibi hile ile başa gelmediklerini söyler (165). Burada Mihrace iki farklı yayılmacı imparatorluğu karşılaştırır. Osmanlı'nın yayılmacı politikasından hiç bahsetmezken İngiltere'yi sömürgeci bir güç olarak eleştirir. Putperest olduğunu söyleyen Mihrace'nin İslamiyet'i ve Türkleri bu kadar övmesi de eserde yapay bir atmosfer oluşturur. Sanki Hintli Mihrace ile Osmanlı yazarı Hâmid bu sahnede özdeşleşir.

Hâmid'in, Birinci Dünya Savaşı sırasında yazdığı *Yadigâr-ı Harb*'te de (1917) yakın tarihlerde yazılan *Cünûn-ı Aşk*'ta (1914-1917) olduğu gibi halifelik, Müslüman halkı birleştirci bir güç olarak ele alınır. Çanakkale Savaşı sırasında esir düşen Afrikalı ve Hintli Müslümanlar, İngilizler tarafından aldatılarak cepheye getirildiklerini, bir Müslüman devlet olan Osmanlı'ya karşı savaştıklarını bilmediklerini söyleyerek “bugünden sonra halife-i müslimînin dindaşımız olan ordusunda bulunacağız ve Osmanlı kahramanlarıyla beraber din düşmanlarımızı

kahredeceğiz!..” der (*Yadigâr-ı Harb* 282). Bu şekilde sömürgelerden gelenler Avrupa karşısında savaşta Osmanlı safına geçerek birleşirler. Eserde Çanakkale cephesinde Osmanlıların kazandığı başarı yüceltilir, İngilizlerin sömürgelerinden getirdiği insanlarla Osmanlı’ya karşı savaştığı söylenir.

Halifelik, Müslüman Hindistan’ı İslam dünyasına bağlayan kurumun sembolü (Aziz Ahmed 89) olarak Hindistan’daki Müslümanlar için önemli bir kurumdur. İngiliz hâkimiyetindeki Hindistan’da İngiltere ve Osmanlı Devleti’nin arası iyi olduğu sürece Hindistan Müslümanları seçim yapmak zorunda hissetmezler.

Müslüman-Hintli aydınların bilinçlerinin uyanması 1877-8 Türk-Rus savaşı sırasında İngilizlerin Türklere Ruslar karşısında yeterli destek vermemesi, İngiliz Liberal Partisi’nin politikaları ve Berlin Kongresi öncesinde ve sonrasındaki siyasî entrikalar üzerine başladı. O zaman Müslüman Hintliler İngiliz efendilerine bağlılıkla çöküş halindeki Darü’l-İslâm’la duygu birliği arasında bir seçim yapma zorunluluğuyla karşı karşıya kaldılar. (Aziz Ahmed 89)

Cemaleddin el-Afganî’nin Pan-İslamcı ideolojisi ve Osmanlı sultanını bütün Müslümanların Halifesi olarak tanıyan görüşü o dönemde Hindistan Müslümanları tarafından kabul görmüştür (89). *Cünûn-ı Aşk*’ta dile getirilen İngiliz yönetimine karşı Müslümanların, Halifelik kurumu etrafında bir araya gelmesi fikri o dönemde tartışmada olan bir konudur.



### C. Kùltür ve Emperyalizm

“Sizin medeniyetiniz bir zehir ama insanı uyandıran bir zehir, insan bir daha uyumak istemiyor, uyuyamıyor. Gözlerinizi kapatırsanız bu ancak ölmek için olacaktır.” Enver Paşa (Göçek 261)

Tezin bu bölümünde Abdùlhak Hâmîd’in *Cünûn-ı Aşk, Yabancı Dostlar, Yadigâr-ı Harb* eserlerinde ortaya çıkan Avrupalı bir sevgili ve Avrupa’nın emperyalizmine maruz kalan vatan arasında seçim yapmaya dayanan çatışma incelenecektir.

*Cünûn-ı Aşk*’ta Mihrace ve Florans, evlenmeden önce birbirlerini daha iyi tanımak için birlikte Mihrace’nin vatanı Hindistan’a seyahat ederler. İkisi de Hindistan’a gitmek için bindikleri gemide, yolculuk boyunca birbirleri ve ilişkileri hakkında düşünür. İngiltere’de İngilizleri hayran bırakacak derecede şık giyinen Mihrace, İngiltere’den çıkar çıkmaz Hintli kıyafetlerini giyer. Ondaki değişiklik sadece dış görünüşü ile sınırlı değildir, İngiltere’de rahat içinde yaşayan Mihrace ülkesine doğru yola çıktığında İngilizlerin işgali altındaki fakir Hindistan’ı hatırlar. Eserde İngiliz milliyetçiliğini temsil eden Florans’ın milliyetçiliği de Mihrace’yi artık rahatsız etmeye başlar.

Mihrace, İngilizlerin kendilerini bütün dünyanın, denizlerin hâkimi olarak gördüklerini söyler:

Dalgalar İngilizce bilmekle meşhurdur

ve İngiliz havasıyla raksederler..

Çünkü rüzgârlar hep ‘God seyv dı King’ derler. (129)

Bu sözlerle Londra’da İngilizler hakkında yorum yapmayan Mihrace, İngiltere merkezli dünya algısını ironik bir şekilde eleştirir. İngiltere’yi dünyanın merkezi

olarak gören Florans'ı sarayına getirerek, ona sarayındaki zenginliği, şatafatı göstermek ister (129-130). Bu şekilde, İngiliz kızına Hindistan'ın da İngiltere gibi zengin, medeni, iyi yaşam koşullarına sahip bir yer olduğunu kanıtlamayı arzular. Bu noktada, Hintli bir elit olarak Mihrace'nin ne kadar Hint toplumunu temsil ettiği sorusu gündeme gelir. Hintlileri sömüren yerel bir güç olarak Mihrace, Hintliler adına konuşabilir mi? Mihrace kendi sarayının ihtişamını göstererek Florans'ın Hindistan'ı küçümsemesine karşı koymaya çalışır, özel seçilmiş bir parça ile bütünü anlatmak ister, Hindistan'ın gerçekçi tablosunu, çekilen acıları, fakirliği değil de aksine parlak olan tarafını göstermeyi tercih eder. İngiliz kızın gözünde Hindistan imajını düzetmek için, gerçekçi olmayan Hindistan'ı, sarayını ön plana çıkarır. Oysaki İngiltere'nin zulmü içinde yaşayan, sömürülen, *Duhter-i Hindû*'da fakirlik içinde tasvir edilen Hindistan'ı kendisi de görmek istemez.

Florans, Mihrace'nin “medeniyet-dîde vahşi” (134) ve “mahkûm bir hükümdar” (158) olduğunu düşünür. Mihrace'nin sarayındaki ihtişamı gördüğünde şöyle der:

Hindistan'ın fakrından münbais bir servet.  
mihrace nedir? Bir zuafâ-şiken kuvvet!  
Bir mutallâ mahrumiyet, bir müzehher şey  
böyle bir insanda vicdan olmaz! Herşey  
gümüştten, altından ama, Mihrace bakır! (172)

Ülkesinin Hindistan'daki hâkimiyetinden gururla söz eden, Hindistan'ın sömürgeleştirilmesini İngilizlerin medenileştirme misyonu ile açıklayan Florans, Mihrace'nin de fakir halkını sömürdüğünü fark ettiğinde ona verdiği değer azalır. Oysaki kendisi de üst sınıftan, zengin biri olarak İngiltere'deki fakir insanları hiç düşünmez.

İkisinin de iç konuşmalarına bakıldığında kafalarında birbirleri hakkında olumsuz portreler olduğu görülür. İkisi de diğerine kendi otoritesini kabul ettirmeye çalışır. Sarayına geldiklerinde Mihrace, Florans'ın Maharanî elbisesi giymesini ister, ona harem sipahileri ile mücevherler gönderir (145) ve şöyle der:

Artık Karlton'lar,  
Savoy'lar, Empire, Nayt Kılab'lar rüya  
fakat bu saray, bu ihtişam, bu hedâya,  
naç köçeklerinin o anberîn ü nermin  
raksları ile kuşların şâdân u hazin  
nagamâtı, eşcar ü ezhâr-ı rengarenk,  
geşt ü güzâr-ı cengel, sayd-ı fîl ü pelenk,  
seyr-i taht-ı revan, ıyd-ı cürm ü işkence  
ve cem ü teşhir-i esnam gibi eğlence  
ve bayramlar artık bugün ayn-ı hakikat. (145-46)

Mihrace, Hindistan'da Londra'daki İngiliz kulüplerinden uzakta olduklarını, artık sarayının Hindistan'da toplumsal olarak yüksek düzeyde bir mekân olduğunu söyler. Hindistan'ın gerçekliği olarak Florans'a âdeta Şarkiyatçı masallara benzeyen, egzotik Hindistan imgesini sunar.

Mihrace'nin sarayına gittikten sonra, onunla evlenmek istemediğine karar veren Leydi Florans, kendisini gözetim altında bulunduran Mihrace'nin yaşlı şoföründen onu serbest bırakmasını rica eder. Onu ikna edemeyince de kendisini nehre atmaya çalışır, şoför de ona mâni olur:

Ganc, bu nehr-i mübarek,  
nâ-mahremlerden muarrâ, pâk olmak gerek,  
lekesiz bulunmak gerektir, mileydi! Ben

onu telvisten sizi men ederim. Harben  
kazanılmış değil, bu sulhun hayratıdır!  
Hindistan ilâhlarının hâtırâtıdır,  
ki mukaddestir. Mukaddes ve müebbeddir.  
Bu dağlar, dereler, kırlar, birer mâdeddir;  
bu nehir Hind'in gözyaşındır. Brehmenler  
mâlikânesidir! Siz vesair düşmenler,  
onda ancak bir geçici rüzgârsınız  
geçici fakat oldukça zûr-kârsınız. (209)

Yaşlı Şoför, düşman olarak nitelendirdiği İngiliz kızın, canına kıymasına değil, kutsal kabul ettikleri Ganj Nehri'ni "kirletmesine" engel olur. İngilizlerin, Hindistan'da geçici olduğunu, savaşla kazanılmış olmayan, Hintlerin yaşamıyla, tarihiyle bütünleşmiş Hindistan'ın, Ganj Nehri'nin, Hintlilere ait olduğunu söyler.

Buna benzer bir sahne, Viktorya dönemi İngiltere'sinin en tanınmış yazarlarından biri olan Charles Dickens'ın *David Copperfield* romanında vardır. Romanda Martha Endell intihar etmek için kendisini Thames Nehri'ne atmak ister, ancak anlatıcı onu nehri kirletecek bir şey olarak tasvir eder:

Anlatıcıya göre, o nehrin dışına attığı, 'yozlaşma ve çürümeye' terk ettiği 'süprüntünün bir parçası' idi. Burada duygusal, fiziksel ve ahlakî bozulma arasında ayırım yapmak zordur. Bundan dolayı, *düşmüş kadın*, sınıf ve toplumsal cinsiyetin birbirine kenetlediği Melek/Ev mecazı gibi önemli bir linguistik koddur. Dönemin hâkim söyleminde [Martha], ne pahasına olursa olsun gerçekleşmesi gereken çalışan sınıfın kaçınılmaz bozulmasına işaret eder. (Ingham 25)

Bu metinde İngiltere’de işçi sınıfının bozulmasını gösteren Martha Endell’in nehri kirleteceği düşünülürken *Cünûn-ı Aşk*’ta İngiliz milliyetçiliği ve aristokrasisinin avukatlığını yapan Florans kirlilik ile ilişkilendirilir. Metinlerarası ilişki bağlamında düşünüldüğünde, Hâmid’in, Dickens’a benzer bir tematik unsuru işçi sınıfını değil, sömürgeciyi eleştirmek için kullandığı görülür. Bu şekilde işçi sınıfını “kirlilik”le özdeşleştiren *David Cooperfield* romanı ile eleştirel bir ilişki kurulur.

Leydi Florans, Şoför’e Mihrace ile evlenmektense ölmeyi tercih ettiğini söyler.

Şoför-

Her ne kadar beyazsa da bu cism-i billur,

öyle siyah fikirlerin sademâtıyla

kırılmamalı!

(*Leydi Florans teheyyüc eder. Şoför devam ile*)

Şark hayat u memâtıyla

garp hayat u mematı birleşmelidir.

Leydi Florans-

Fakat beyaz, o renklerin en güzelidir. (211)

Şoför, Doğu ve Batı arasında net ayrımlar oluşturmak yerine, Florans ve Mihrace’nin evliliğiyle ikisinin birleşmesini önerir, ancak Florans, beyazın en güzel renk olduğunu söyleyerek koyu tenli Hintli ile birleşmesinden meydana gelebilecek bir melezliğe karşı isteksiz olduğunu gösterir.

Şoför-

Bizde esmerlik daha manzur

ve mebzul olduğuyçün. Biz.. bu pek de muzmer,

bir sır değildir ki biz, Hintliler, hep esmer,

uzun ve siyah saçlı güzellerimizden

hazzederiz. (211-12)

Şoför, Florans'ın kendi ırkını diğerlerinden üstün tutmasına, “beyazın en güzel olduğunu” evrensel bir olguymuşçasına söylemesine karşı çıkar. Hintlilere göre kendi koyu renklerinin daha güzel olduğunu söyler. Şoför, Mihrace'nin Hintli kızlarla ilgilenmediğini Florans'ı sevdiğini söyler: “O bir sizi seviyor, bana söyledi, sizden bir şehzâde istiyor. Hem de beyaz!” (213). Avrupa değerleri ile yetişmiş olan Mihrace'nin zevkleri de onlara uygundur. Şoför, Hintli kızların renklerini, yani kendi kültürüne, milletine has özellikleri beğenirken Mihrace, Hintli kızlara ilgi duymaz. Kendisine beyaz bir çocuk verebilecek, beyaz bir kadın ister. Frantz Fanon, beyaz kadınla, koyu tenli erkeğin ilişkisini incelerken beyaz kadının sevgisini kazanmanın yerli için anlamını şöyle açıklar:

Onun aşkı beni bütünsel bir farkındalığa yol açan asil bir yola  
yönlendiriyor...

Beyaz kültür, beyaz güzellik, beyaz beyazlık ile evliyim.

Rahat durmayan ellerim o beyaz göğüslere dokunduğunda, beyaz  
medeniyeti ve onuru yakalayıp benim kılıyorlar. (Fanon 63)

Mihrace'nin de beyaz bir kadınla evlenmek istemesi, beyaz medeniyetin bir parçası olma arzusu ile ilişkilidir.

Florans, ailesiyle saraydan ayrılırken Mihrace, Florans'la evlenmek için bir plan düzenler, onunla evlenmezse ölmeyi göze aldığını gösterir. Florans ve ailesi de onların evlenmesini kabul eder ve hep beraber Benare Sarayı'na dönerler.

Düğünden bir gün önce, Mihrace geceleyin yatak odasında bu evlilik hakkında düşünmeye başlar. Mihrace'nin kendi kendine söylediği sözler, onun İngiliz kızı ile evlenmek ile vatani arasında kalmasından dolayı içine düştüğü ikilemi gösterir:

Uyan Mihrace, bu hâb-ı gafletten uyan!

(*Sonraca*)

Bütün cihanı insan kanına boyayan  
bu vahşilerle sıhriyyet olur mu? Dünya  
bugün o kâbuslarla korkunç bir rüya  
oldu! Hâlâ mı menhus ve murdar uyku?

(*Tevakkufu müteakip*)

Sanki ilâhlarıyla beraber bir korku  
içinde bütün Hindistan uyuyor! Lânet,  
lânet size, ey mahkûm-ı acz u meskenet!  
Çamurdan yapılmış insanlar! Çiğnenmeye  
müheyyâ, ezilmeğe mahsus, iğrenmeğe  
seza esâfil-i beşer, güruh-ı mekrûh! (232-33)

Mihrace, tam Florans’la evlenecekken halkının İngiliz emperyalizminin pençesinde kıvrandığını fark eder. Bu sahneye kadar, Hindistan’ı sarayından ibaret sayan, onun dışında kalan Hindistan’ın fakirliğine de sırtını çeviren Mihrace, artık bu tabloya daha fazla seyirci kalamayacağını, Florans’la evlenmesiyle birlikte halkından iyice uzaklaşacağını, orada tam anlamıyla İngiltere’nin çıkarlarını destekleyen bir yönetici olacağını fark eder. Bu tabloda yerel bir yönetici olarak kendi sorumluluğunu görmekle birlikte Mihrace, en büyük faturayı İngiliz yönetimine karşı gelmeyen halka çıkarır. Onları Şarkiyatçı bakış açısına paralel bir şekilde miskin, tembel, ezilmeyi hak eden gibi özelliklerle niteler. Kendi yaşam standartlarının çok iyi olduğunu, mutlu bir ömür geçirdiğini, yanında sevdiği dostları olduğunu söyler. Utanarak, İngiltere’de bile birçok dostu olduğunu, ama “vatanına malik olmadığı için” bunların bir değeri olmadığını belirtir (234). Hindistan’ın durumunu şöyle açıklar:

Düşman teb'asından  
bir sultan! Sonra vatan müdafaasından  
âciz bir millet. Bu pek elim ve zelil  
bir mahrumiyettir. (234)

Mihrace, İngilizlere karşı savaşımayan halkın da sömürgeci ile iş birliği yapan Hintli elitin de bu durumdan sorumlu olduğunu söyler. Bir süre düşündükten sonra içinde bulunduğu durumu kısaca şöyle özetler:

Bugün  
evim mahpes, vatanım menfa, kavmim sürgün!  
(*Zehr-i Hand ile*)  
Sonra yâr-ı can olacak refikam düşmen;  
yani İngiliz! Tehlikelice bir me'men!  
(*İçerek*)  
O âfeti de istemem bu âfeti de!  
Birdenbire sarayı da ziyafeti de  
bırakıp gitsem diyorum! Hayfâ ki mefer  
yok. Ve öyle bir yer ki ne imkân-ı sefer  
var ne imkân-ı huzur. Her yaptığım kusur. (235-36)

Mihrace, içinde bulunduğu durumun bir çıkmaz olduğunun farkındadır, ne yapsa bu durum kolay kolay düzelecek gibi görünmemektedir, “her yaptığı kusur”dur.

Mihrace seçeneklerini şöyle sıralar: “Aşk-ı yâr; aşk-ı diyâr. Yahut intiharı ihtiyar!” (237). Bu üç seçenek de Mihrace’ye zorlu görünmektedir; aşkını seçip Hindistan’da yaşamaya devam etse, düşmanla iş birliği yapan bir yönetici olarak vicdan azabı duyacaktır. Vatanını tercih ederse, önünde İngiliz işgalinde olan Hindistan için mücadele vereceği zorlu bir yol görünmektedir, ayrıca aşkından ayrılacaktır. Yok



olmak da, pasifliği seçmek anlamına gelmektedir. Mihrace bu iç çatışmadan kendisini ölmüş göstererek Florans yerine Öjeni ile evlenmeye karar vererek kurtulur. Öjeni'yi seçer, çünkü bu şekilde hem Avrupalı bir kadınla birlikte olacak, hem de Hindistan'ı sömüren İngilizlerin tarafında yer almayacaktır.

Mihrace rüyasında Florans ve Öjeni'yi görür ve bu rüyayı da “gayr-ı millî” olarak değerlendirir; çok sarhoş olur ve hayaller görmeye başlar. Rüyasında mabudlar, mabedler, Hindistan'daki bütün kutsal şeyler üzerine yıkılacak gibi olur ve geçmiş Mihrace'yi Florans ve Öjeni'den ayırmak için üzerine gelir. Ulusal kimliği inşa etmek için vazgeçilmez olan sömürge öncesi geçmişin ve halkı bir araya getiren kutsal değerlerin Mihrace'ye, halkına karşı sorumluluğunu hatırlatması önemlidir. Mihrace mabudlara seslenerek şöyle der:

Dünya sizin olsun. Vatan size emenet,  
onu da ahalisini de siz sıyanet  
edin. Ben bunlara [Florans ve Öjeni] mâlik olayım, yeter! (244)

Avrupa eğitim sistemi ile kendi halkına, tarihine yabancı bir şekilde yetişen Mihrace, ne kadar vicdanı sızlasa da alıştığı yaşam şeklini bırakıp da vatanını tercih edemez, Öjeni'yi tercih eder. Bu kararını verdikten sonra Öjeni'nin elini tutar, ama hiç birşey hissetmez. Öjeni'ye şöyle der:

Ben anlamıyorum, bu ne demek? Elinizden  
tutuyorum da bir şeyler yok! Elinizi  
öpüyorum da duymuyorum! Belinizi  
sıkıyorum da hissetmiyorum. Hissetmek  
ben hissetmek, sizi de mütehassis etmek  
istiyorum. Olmuyor!  
[....]

Sizden

ben korkmağa başladım! Güzelliğinizden

dehşet geliyor! Sükûtunuzdan kaçacak

oluyorum: Yükseklik karşısında alçak

bir hâl! Yerlere geçirilecek bir korku! (248)

Mihrace'nin bu rüyası, Avrupalı kadına dokunduğunda meydana gelen hissizlik, iki kültür arasında sağlıklı bir iletişim kurulamayacağına işaret eder. Mihrace, bir yandan Avrupalı kadına hayrandır bir yandan da onun yüksekliği karşısında korkar.

Peki Mihrace'nin içine düştüğü ikilemde vatan ve Avrupalı sevgili neyi temsil eder? *Finten*'in ön sözünde Hâmid bir yandan İngiliz emperyalizmini eleştirirken bir yandan da hayran olduğu İngiliz yaşam tarzı ve kültürünü över, yani sömürgecinin kültürü ve emperyalizmi arasında ikilemde kalır. Aynı ikilemin *Cünûn-ı Aşk*'ta emperyalizmin etkisindeki vatan ve hayran olunan Avrupalı sevgili şeklinde belirdiğini söylemek mümkündür.

Mihrace öldüğü haberini duyurur ve bütün malını mülkünü İngilizlere bırakarak Öjeni ile birlikte bir gemiye binerek Hindistan'dan ayrılır. Giderken şöyle der:

Hind! Hind! Efsanevî ve düşmen-perest vatan!

Ah! Benim bu âhımdan, bu sûz-ı kalbimden,

senin yüzün kızarsın!

(*Ani bir hareketle*)

Artık yalnız ben! (277)

Mihrace'nin tercihi bu satırlarda belirginleşir: toplumsal sorumlulukları yerine bireysel çıkarlarını tercih etmiştir. Mihrace ülkesinin sorunlarıyla baş etmek yerine

tacı tahtı pahasına da olsa oradan kaçar, kendi mutluluğunu seçer. Öjeni ile birlikte Hindistan'dan ayrıldığı gemiye Fransız bayrağı çektirir ve Öjeni'ye şöyle der:

Ben ancak mülkümün teb'asındanım.

Benim milliyetim senin aslın, vatanım

senin ocağındır! (280)

Böylece artık kendi kültüründen uzaklaştığını ve Florans'ın kültürünü benimsediğini belirtir. Richard Peterson'a göre kültürden bahsedilince şu dört şey ima edilir: normlar, değerler, inançlar ve anlamlı semboller (Griswold 3). Mihrace, Fransız bayrağını benimseyerek Fransa'yı temsil eden en önemli kültür ögesini benimsemiş olur. Leydi Florans'la birlikte Hindistan'a giderken gemisine Türk bayrağı çeken Mihrace, Hindistan'dan ayrılırken artık Müslümanların birliği gibi ülkülerinden vazgeçmiştir. İdealleri ile Hindistan'a giden Mihrace, dönüşte bireysel mutluluğuna önem veren biri hâline gelmiştir. Mihrace'nin İngiliz kızı yerine Fransız Öjeni'yi tercih etmesi Osmanlı'daki yoğun Fransız kültürü etkisi ile de ilişkilendirilebilir.

1924-25 yıllarında *Servet-i Fünun*'da tefrika edilen *Yabancı Dostlar* yaşlı bir Türk erkeği ile çift cinsiyetli bir İngiliz kızının ilişkisini konu alır. Erkek, daha ilk karşılaşmalarında kıza, onu beğendiğini söyler ve sonra kızı düşünmeye başlar, ama ülkesi aklına gelir:

Bırak, Allah için! Şu kızcağızı.

Ne diyor yokla, yurdunun ağzı:

Hem denizden duyuldu hem karadan,

yüce bir ses ki geldi Ankara'dan

yeri sarsarca gürleyen bir ses!

Bizde bilmem neler diyor herkes?

Yenerek olmuşuz bugün barışık,

neden olsun düşünceler karışık? (*Yabancı Dostlar* 310)

Ankara’da İngiltere, Fransa gibi İtilaf Devletleri’yle savaşarak Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur. Bu nedenle erkek, kızın güzelliğine kapılacakken Avrupa’ya karşı verilen Kurtuluş Savaşı’nı hatırlar. İngiliz kızı ile evlenmeyi zavallı bir durum olarak değerlendirir:

O soyulmazsa İngilizlikten;

(*Sonraca*)

Kim bilir, hey zavallı Türk, yarın,

olacaktır senin o belki karın! (318)

Bu iki alıntıda Hâmid’in tiyatrolarında önemli bir izlek olan vatan ve milletin karşısında Avrupalı sevgilinin yer alması belirginleşir. Kız, çift cinsiyetli olduğunu söylediğinde erkek ondan daha uygun bir eş bulamayacağını söyler (321). Kız gidince de, kızın içinin ve dışının farklı olduğunu, Türkün erkeklikte eşi olmadığını söyler (322). Kız Elhamra Müzikali’nde köçek olduğunu belirtir, İngiliz kızın durumu Hindistan’ı yöneten İngiltere’yi çağırıştırır.

Erkek ve kız buluştuklarında kız evlilik için kararsızdır, erkek de şöyle der: “Bu iş andırmada her halde bizim evlenişi: Kocalık yok, karılık yok, doğacak yok, sonu yok!” (326). Osmanlı’da Tanzimat döneminde Batılılaşma, Doğulu erkek ile Batılı kadının evliliği şeklinde formüle edilmiştir. Bu konuda Şinasi, Tanzimat’ın amacının “Asya’nın akl-ı pirânesi ile Avrupa’nın bîkr-i fikrini izdivaç ettirmek” olduğunu söyler (aktaran Parla 17). *Yabancı Dostlar*’da ele alınan yaşlı Türk erkeğiyle, İngiliz kızın evliliği Tanzimat döneminde hedeflenen evlilik modeline uygun görünmektedir, ancak erkek bu evliliğin çok sathi kalacağını, hiçbir sonucu olmayacağını söyler.

Kız evlense de işini bırakamayacağını belirtir:

Farzedelim evlendik!

Sahneden ayrılamam; ondaki kızlar, gençler,  
gücenirler. Severim hepsini; hepsiyle güler,  
eğlenir, oynarım. Elbet bu alışkanlıktır. (328)

İngiltere'nin sahip olduğu birçok sömürgesi vardır, ama yaşlı Türk bu durumu bile bile İngiliz kızı ile evlenmek ister. Kız, erkeğin bu evliliği, güzel bir kadınla görünerek herkesin onun “güzel bir kıza sahip” olduğunu düşünmesini sağlayıp, insanları aldatmak için istediğini söyler (336). Yani Tanzimat döneminden itibaren Batı ile gerçekleşmesi beklenen evlilik gösterişe yöneliktir, Batı'nın gelişmişlik, modernlik etiketine duyulan hevesle ilgilidir. Eserde sonunda Doğu-Batı evliliği gerçekleşir, yaşlı Türk erkeği ve İngiliz kızı evlenir. Kız hergün işe gider, erkeksenin onun parasıyla geçinip, kadının evinde oturarak onun işten dönüşünü bekler. Kadının evindeki hizmetçilerden biri erkeğin aslında “erkek kıyafetinde bir dişi” olduğunu söyler, yani iktidarsızlığını vurgular (372). Başka bir hizmetçi de onu “kadın avına çıkmış bir canavar” olarak tasvir eder (370). Hizmetçiler bu evliliğin garabetinden ve iletişimsizliğe yol açtığından bahsederler (370-375). Erkek, odasına beğendiği bir hizmetçi kız geldiğinde

Ey aşk-ı vatan! Nerdesin! Ey neşe-i millî!

İmdad ediniz siz bana! Yok, istemem imdâd! (339)

sözleriyle İngiliz hizmetçi kızına kapılmamak için bu teraziye dengeleyen vatan ve milleti çağırır. Erkek, kadınlara olan ilgisini şöyle değerlendirir:

Ben hayli kadın kalbi yıkıp yaktım, eminim;

hiç yoktu fakat onlara bir gayz ile kinim.

Sevdim ve beğendim; ve bıkip sonra bıraktım!

Zira alıkoysam daha mücrim olacaktım;

hem kendimi hem onları bedbaht edecektim!

Her ne ise bugün hiç biri yok, kendimi çektim;

ben belki çekilmek sanıyordum bunu, heyhat!

Hâlâ bu kadın aşkı ve hırs-ı fütûhât! (348)

Osmanlı İmparatorluğu çevresindeki bölgeleri işgal ederek genişlemiş, imparatorluk hâline gelmiş, ancak son dönemlerinde Avrupa sömürgeciliğinin ve ulusçuluk akımlarının etkisiyle bir bir fethettiği toprakları kaybetmiştir. Cumhuriyet Türkiye'si ise Misak-i Millî sınırlarına sadık kalmayı, yayılmacı bir politikadan uzak durmayı kendisine prensip edinmiştir. Bununla birlikte Cumhuriyet'in hedefi, Avrupa ile bütünleşmek olmuştur.

*Yadigâr-ı Harb*'te aşk ve vatan ikilemi farklı bir şekilde karşımıza çıkar: Bir Rus generali'nin kızı kendisini Türk olarak tanımlayan Çerkez Osman'a aşık olur. Rus kızı savaş bitince birleşmelerini önerir, Osman ise savaşı kendi tarafları kazanırsa bunun mümkün olabileceğini söyler, sonra ayrılmaya karar verirler. Çerkez Osman kendi kendine şöyle der: "Garip muhabbet!... Birbirimizi sevdiğimiz halde ikimiz de düşman taraflarında kalıyoruz. Vatan tarafı galip geliyor" (*Yadigâr-ı Harb* 327). Birinci Dünya Savaşı'nın anlatıldığı, yoğun bir Türk milliyetçiliğinin hâkim olduğu eserde, aşkın değil de vatan ve millet tarafının galip gelmesi beklenen bir sonuçtur.

Vatan ve Avrupalı sevgili arasındaki ikileme sadece Abdülhak Hâmid Tarhan'da rastlamayız. Namık Kemal de bir mektubunda kendisinin gençliğinde böyle bir ikilemde kaldığını anlatır:

Benim de vaktiyle bir gönül arkadaşım vardı. Champs Elysées'de değilse, Hyde Park'ta gezerdik. Ben de senin gibi, Asiatic historic Tedmür harabelerinde, ya da alıştığım Green Cross, Grand Hotel

uygarlık yerlerinde oturmak isterdim. Şimdi Ekrem gibi, ‘Geçti hülya gibi ah! ol demler – O güzel günler, o hoş âlemler’ dersem yalan olur mu?.. Gönül arkadaşı falan, hayalimizin gözü önünde gezinsin dursun, gözüümüze gerçekten görünen bir anne vatan var.. Evet şimdi vatandan başka düşünülecek hiç bir şey yok... (Mardin 50-51)

Namık Kemal, Mihrace gibi çelişkiye düşmeden kolayca sevgili ve vatan arasında, vatana öncelik veren tercihini yapar. Osmanlı Devleti’nin günden güne Avrupa karşısında zayıfladığı bir dönemde yazan Tanzimat aydınları vatanlarının birliğini sağlayacak politikaları desteklemişlerdir. Namık Kemal için net olan vatana öncelik verme prensibi, *Cünûn-ı Aşk*’taki Mihrace için geçerli değildir. Mihrace vatan ve milleti yerine kendi çıkarlarını tercih eder.

Frantz Fanon sömürülen kişiler arasında da dayanışma olamayacağını, bu insanlardan iktidara gelenlerin kendi çıkarları için diğerlerine ihanet edeceğini söyler (McLeod 88). Böyle bir toplumda ulusal özgürlük kazanılsa da yerli burjuva önceki Avrupa sömürgecisinin yerini alır (89). *Cünûn-ı Aşk*’ta Mihrace’nin kendi kişisel mutluluğunu herşeyden üstün tutması bu durumu örnekler. *Duhter-i Hindû*’da benzer ekonomik ve sosyal şartlarda yaşayan, İngilizler’le iletişimi çok sınırlı olan Hintlilerin bir arada sömürgeciye karşı direnişi ele alınmıştı, ancak *Cünûn-ı Aşk*’ta emperyalizmin zihinsel ve kültürel boyuttaki işleyişine de yer verilerek sömürgecinin kültürü ile etkileşim içinde olan Hintlinin çok daha karmaşık durumu anlatılır. Bu eserde sömürgeciye karşı halkın birleşmesinin mümkün olup olmadığı konusu sorunsallaştırılır. Mihrace, Hint halkına tıpkı Avrupalılar gibi dışarıdan bakar, Hintliler ve vatani için Hindistan’da kalıp mücadele etmektense, alıştığı Avrupa yaşantısının rahatlığını sürmeyi tercih eder. Onun sonda Hindistan’daki herşeyinden vazgeçerek saltanatını bırakıp ülkesinden uzaklaşması, eserde Mihrace

gibi sömürgecinin kültürüyle özdeşim kurmanın yersiz yurtsuz olmayı,  
kimliksizleşmeyi beraberinde getirdiğini gösterir.



## SONUÇ

Bu tezde Abdülhak Hâmid Tarhan'ın İngiliz sömürgeciliğini konu alan *Duhter-i Hindû*, *Finten*, *Cünûn-ı Aşk*, *Yabancı Dostlar* ve *Yadigâr-ı Harb* oyunları eser merkezli bir şekilde incelenmiştir. Tezin ilk bölümünde sömürge sonrası çalışmalarda önemli bir inceleme alanı olan uluslaşma, modernleşme süreçlerinde Avrupa edebiyatıyla nasıl bir iletişim kurulduğu *Duhter-i Hindû*'nun "Hâtime" bölümünden yola çıkılarak ele alınmıştır. Hâmid, Avrupa'dan yeni tür ve şekillerin alınması konusunda aktif bir konumdadır, ancak Avrupalı türü "aynen" sahiplenmez. Hâmid'in aruzla yazdığı oyunlar onun Avrupalı tiyatro türü ve klasik Osmanlı şiirini birleştiren melez bir tür oluşturmaya örnek olarak verilebilir. Bu şekilde Hâmid, Avrupalı türü değiştirerek, dönüştürerek sahiplenir, hem Osmanlı edebiyatında bu tür için bir denklik oluşturur hem de Avrupa edebiyatının evrenselliği anlayışının altını oyar. Hâmid, kendi "millî tiyatro" tanımını ortaya koyar, onun bu tavrı, Avrupalı tiyatro türünün otoritesini tanımayarak hegemonyacı Avrupa edebiyatına bir baş kaldırdır.

İngilizlerin Hindistan'daki yönetimini konu edinen *Duhter-i Hindû* oyununun incelendiği tezin ikinci bölümünde, Hintli kız Surucuyi ve İngiliz asker Tomson'ın ilişkisi İngiliz sömürgeci ile sömürülen arasındaki ilişkinin bir metaforu olarak okundu. Surucuyi'nin beyaz sömürgeciye duyduğu hayranlık, sömürgecinin kendi değerlerini üstün tutarak yerli halkı etkilemesinin bir örneğini oluşturur. Tomson'ın kendisini safça seven Surucuyi'yle kazançları üzerine kurulu ilişkisi, Şarkiyatçı söylemde bir klişe hâlini almış olan erkek sömürgecinin kadınsı sömürgeyi

fethetmesinin, sevgiyle değil, çıkarlara dayalı olarak gerçekleştiğini gösterir. Bu eserde İngiliz toplumu ile etkileşimi sınırlı olan Hintlilerin, İngiliz yönetimine birlik hâlinde karşı koyabildiği gözlemlenmiştir. Hâmid, Hintli kız Surucuyi'nin *sati* olarak yakılması sahnesinde, İngilizlerin medenileştirme misyonunu kullanarak sömürüyü meşrulaştırmasına karşı çıkmıştır. Bu da Hâmid'in bir Osmanlı yazarı olarak sömürgeciliğin işleyişi konusunda bilinçli olduğunu gösterir.

Tezin üçüncü bölümünde, İngiltere'de sömürgelerden gelenlerin öykülerinin anlatıldığı *Finten* incelendi. Birinci Dünya Savaşı zamanında yazılan *Finten* ön sözü ve *Yadigâr-ı Harb*'te İngiliz emperyalizmi çok şiddetli bir şekilde eleştirilmiştir. Özellikle *Yadigâr-ı Harb*'te Osmanlı Devleti ve Türkler çok pozitif bir şekilde kurgulanırken İngilizler olumsuz bir şekilde, tek yönlü olarak anlatılmıştır. *Finten*'de sömürgelerden gelen kişiler Şarkiyatçı bakış açısına uygun bir şekilde vahşi, saldırgan, medeni toplumun değerlerini tanımayarak içgüdülerine göre davranan karakterler olarak kurgulanmışlardır. Eserde milliyetçi, sömürgelerden gelenleri insan yerine koymayan İngiliz toplumu içinde bu insanların vahşileştiği, anormalleştiği anlatılır. Böyle bir kurguyla, Avrupalı olmayanların negatif bir şekilde kurgulanmaları, İngiliz emperyalizmi ve milliyetçiliği karşısında travmatik bir durum şeklinde sömürgelerden gelenlerin git gide insanlıklarını kaybettiğini gösterir. *Finten*'in Shakespeare ile metinlerarası ilişkilerinin incelendiği kısımda, *Finten*, Hâmid'in sömürgecinin kendi kültürü ve edebiyatının evrenselliğini, üstünlüğünü göstermek için kullandığı Shakespeare'e yazdığı bir "nazire" olarak ele alındı. Böylece Hâmid, İngiliz edebiyat geleneğiyle bir diyalog kurarak sömürgeciliği, İngiliz sınıf sistemi ve milliyetçiliğini eleştirmiştir.

Tezin son bölümünde, *Cünûn-ı Aşk*'ta sömürünün İngiliz ve Hintli, sömürgeci ve sömürülen gibi ikili karşıtlıklarla ifade edilebilecek kadar tek yönlü bir mesele

olmadığı, yerli elitin ya da fakir halkın da diğerlerini sömürdüğü gösterilmiştir. Bu eserde sömürü, daha geniş boyutuyla etik bir mesele olarak ele alınmıştır. Ayrıca *Cünûn-ı Aşk*'ta İngiliz eğitim sistemi ve beğenileri ile yetişmiş Hintli Mihrace'nin İngiliz kültürü ve emperyalizmine yaklaşımı, kimlik bunalımı işlenmiştir. Bu eserde ve *Yadigâr-ı Harb*, *Yabancı Dostlar* oyunlarında Avrupa emperyalizminin etkisi altındaki vatan ve Avrupalı sevgili arasında kalma şeklinde belirginleşen çelişki, sömürgecinin kültürünün ve emperyalizmin algılanışı ile ilişkilendirilerek okunmuştur.

Çalışmanın bu kısa özetinden anlaşılacağı gibi, Abdülhak Hâmid'in sömürgeciliği konu alan eserlerinde konunun işlenişinde bir evrimden söz edilebilir. 1876 yılında yazılan ve mekân olarak Hindistan'ın kullanıldığı *Duhter-i Hindû*'da sömürgecilik siyasî açıdan ele alınarak eleştirilmiştir. 1898 yılında yazılan ve olay örgüsü Londra'da geçen *Finten*'de sömürgeciliğin sömürülen insanların psikolojisinde yarattığı travmatik etkiler anlatılmıştır. Burada sömürgeciliğin etkilerinin siyasî tahakküm ve ekonomik sömürü ile sınırlı olmadığı, insanların kendilik algısını bile sarsan psikolojik etkilerinin de azımsanamayacağı gösterilmiştir. 1925-26 yıllarında yazılan *Cünûn-ı Aşk*'ta sömürgeciliğin sömürülen kişilerde yarattığı kimlik bunalımı ve sömürgecinin kendi kültürünü empoze ederek sömürüleni pasifleştirmesi anlatılmıştır. Çalışmanın merkezini oluşturan bu üç eserde git gide sömürgecilik açınılanarak farklı boyutlarıyla ele alınmıştır. Hâmid'in dönemindeki tarihsel bir gerçeklik olan sömürgeciliği, günümüzde “sömürge sonrası” araştırmacıların meseleye yaklaşımına benzer bir şekilde psikoloji ve kültürle ilişkili olarak çok boyutlu bir şekilde ele alması, onun yaşadığı dönemi geniş bir bakış açısıyla değerlendirdiğini gösterir. Bu nedenle Hâmid'in sömürgeciliği konu edinen tiyatroları, dünya tarihinde önemli bir yeri olan

sömürgeciliği erken bir dönemde, yetkin bir bilinçle tartışan eserler olarak sömürge sonrası çalışmalar için çok önemlidir.

Tezde varılan sonuçlardan biri de Hâmid'in bu oyunlarında sadece sömürgeciliği değil, Şarkiyatçılık gibi özcü söylemleri de eleştirdiğidir, ancak Hâmid'in Şarkiyatçılığa cevabı, Avrupa'nın karşısında yer almak ya da negatif bir Avrupa imajı üretmek değildir. Hâmid, Şarkiyatçı söylemin ürettiği Doğu-Batı ikili karşıtlığını Doğu'nun üstünlüğünü öne çıkararak tekrar üretmez. O, Batı dünyasının değil, insanları sömüren sistemlerin ve ideolojilerin karşısında yer almaktadır.

Özellikle *Finten*'in ön sözünde ve *Yâdigâr-ı Harb*'te sömürgecilik İngiltere bağlamında ele alınmıştır. Hâmid, eserlerinde sömürgeci diğer Avrupalı güçlere, mesela o dönemde Osmanlı Devleti'nde kültürel olarak çok etkili olan Fransa'ya böyle bir eleştiri getirmemiştir. İngilizlerin dışlayıcı sınıf sistemi ve Hâmid'in yaşamının büyük bir kısmını geçirdiği İngiltere'yi daha fazla tanıması da bu durumda etkili olmuştur.

Tanzimat dönemi edebiyatında üzerinde en fazla durulan mesele, bu dönemde Avrupa ile kurulan ilişkiler ve modernleşme/Batılılaşma pratikleridir. Abdülhak Hâmid'in İngiliz sömürgeciliğini konu edinen tiyatroları bu dönemdeki Avrupa algısına katkıda bulunurlar. Tanzimat döneminde, Batılılaşmanın kılık-kıyafet, yaşam tarzı üzerindeki etkileri sıkça ele alınmıştır. Bu dönemde “Batı'nın hangi özelliklerini almalıyız, hangilerinden uzak durmalıyız” gibi sorularla Batılılaşmanın nasıl gerçekleşmesi gerektiği tartışılırken Hâmid, tiyatrolarında kültürel ve siyasi açıdan Batı'yı sorgular. Özellikle İngiltere bağlamında sömürgeci Batı medeniyetini, hatta, sömürgecilikle yakın bir ilişkisi olan medeniyet kavramını eleştirir. Onun dönemindeki bu eleştirel tavrı, Batılılaşmanın yaşam tarzı olarak ele alındığı

kanonik metinlere ve bu metinlere dayalı olarak kurulmuş edebiyat eleştirisine bir alternatif getirir.

Hâmid'in eserlerinde dil, tür ve üslup açısından bir bütünlük ve tutarlılık olmaması çok eleştirilmiştir. Onun eserlerinin değişkenliği, farklı türleri, kelimeleri bir araya getiren mozaikli yapısı bir kusur gibi değerlendirilmiştir, ama bunları Hâmid'in metinlerinin semptomatik özellikleri olarak yorumlamak da mümkündür. Klasik edebiyattan modern edebiyata, Osmanlıca'dan Türkçe'ye geçerken onun metinlerinde bu geçiş sürecindeki arayışlar izlenebilir. Bu nedenle, Hâmid'in tiyatroları şekilsel olarak da dönemin kültürel karmaşasını yansıtan metinler olarak okunabilir.

Tezde ulaşılan en önemli sonuçlardan biri de sömürge sonrası kuramların Türk edebiyatı incelemelerinde kullanılmasıyla ilgilidir. Sömürge sonrası kuramlar özellikle modernleşme ve uluslaşma süreçlerini emperyalizmden etkilenmiş başka ülkelerle ilişki içinde inceleme olanağı sunduğu için Türk edebiyatı incelemelerinde ufuk açıcı bir yöntemdir. Özellikle edebiyatın modernleşmesi bu kuramlar ışığında değerlendirilebilir. Ayrıca, Türk edebiyatı eleştiri tarihinin bu kuramlar ışığında incelenmesi, eleştiriye hâkim olan Avrupamerkezli yorumların ağırlığından kurtulma olanağı sağlayacaktır.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Abou-El-Haj, Rıfa‘at Ali. *Modern Devletin Doğası: 16. Yüzyıldan 18. Yüzyıla Osmanlı İmparatorluğu*. Çev. Oktay Özel ve Canay Şahin. Ankara: İmge Kitabevi, 2000.
- Ahıska, Meltem. “Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern”. *The South Atlantic Quarterly* 102: 2/3. (Spring-Summer 2003). Duke University Press, 351-79.
- Andrews, Walter G. ve Mehmet Kalpaklı. *The Age of Beloveds: Love and the Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society*. Durham ve London: Duke University Press, 2005.
- Ashcroft, Bill ve Gareth Griffiths, Helen Tiffin. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge, 1998.
- ve Gareth Griffiths, Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. General Editor, Terence Hawkes. London: Routledge, 1989.
- Armaoğlu, Fahir. *19. Yüzyıl Siyasî Tarihi (1789-1914)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2003.
- Asiltürk, Baki. *Osmanlı Seyyahlarının Gözüyle Avrupa*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000.
- Aziz Ahmed. *Hindistan’da İslâm Kültürü Çalışmaları*. Çev. Latif Boyacı. İstanbul: İnsan Yayınları, 1995.
- Bayur, Hikmet Y. *Hindistan Tarihi: Nadir Şah Afşar’ın Akınından Bağımsızlık Tarihine Kadar*. III. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987.
- Belge, Murat. “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış”. *Berna Moran’a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*. Haz. Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997. 51-63.

- Berry, Edward. Book Review for *Shakespeare East and West, Shakespeare in China. Shakespeare Quarterly*. Vol. 49, No. 2. (Summer 1998), 227-30.
- Bhatia, Nandi. “ ‘Shakespeare’ and the Codes of Empire in India”. *Alif: Journal of Comparative Poetics*, No. 18, Post-Colonial Discourse in South Asia. (1998). 92-126.
- Brydon, Diana ve Helen Tiffin. *Decolonising Fictions*. West Yorkshire: Dangaroo Press, 1993.
- Caferoğlu, Ahmet. “Abdülhak Hâmid’in Stilistik Kelime Yaratıcılığı”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Cilt 15. (1 Temmuz 1967). İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi. 1-11.
- Cocchiara, Giuseppe. *The History of Folklore in Europe*. İtalyanca’dan çeviren, John N. McDaniel. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1981.
- De Bruijn, Petra. *The Two Worlds of Eşber: Western Oriented Verse Drama and Ottoman Turkish Poetry by ‘Abdülhak Hâmid*. Leiden: Research Scholl CNWS, 1997.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı: Giriş*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrintı Yayınları, 2004.
- Erarslan, Kemal. “Duhter-i Hindu’da Vahşet”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Cilt 15. (1 Temmuz 1967). İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi. 45-54.
- Enginün, İnci. “Duhter-i Hindû / Finten Hakkında”. *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 3: Duhter-i Hindû / Finten*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 7-33.
- . “Hâmid’in Tiyatroları”. *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları: Sabr u Sebat / İçli Kız / Liberte / Yedigâr-ı Harb*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 7-19.
- . “Cünûn-ı Aşk ve Yabancı Dostlar”. *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 2. Cünûn-ı Aşk / Yabancı Dostlar*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 7-12.
- . “Abdülhak Hâmid’in Oyunlarında İngilizler”. *Mukayeseli Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1992. 142-48.
- . *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimattan Cumhuriyet’e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- Erbay, Erdoğan. *Eskiler ve Yeniler: Tanzimat ve Servet-i Fünun Neslinin Divan Edebiyatına Bakış*. Erzurum: Akademik Araştırmalar, 1997.

- Ermarch, Elizabeth Deeds. *The English Novel in History 1840-1895*. London ve New York: Routledge, 1997.
- Esen, Nüket. “Batı Hakkında Bir Doğulunun Eseri Olarak Finten”.  
<[www.tklproje.boun.edu.tr/esen1.htm](http://www.tklproje.boun.edu.tr/esen1.htm)>.
- Fanon, Frantz. *Black Skin White Masks*. Çev. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.
- Ferro, Marc. *Sömürgecilik Tarihi: Fetihlerden Bağımsızlık Hareketlerine Kadar 13.-20. Yüzyıl*. Çev. Muna Cedden. Ankara: İmge Kitabevi, 2002.
- Findley, Carter Vaughn. “An Ottoman Occidental in Europe: Ahmet Midhat Meets Madame Gulnar, 1889”. *The American Historical Review*, Vol. 103, No. 1. (February 1998). 15-49.
- Foucault, Michel. *Toplumu Savunmak Gerekir*. Çev. Şehsuvar Aktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- . “Delilik Bir İktidar Sorunu”. Çev. Işık Ergüden. *Büyük Kapatılma*. Haz. Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000. 279-83.
- Griswold, Wendy. *Cultures and Societies in a Changing World*. London ve New Delhi: Pine Forge Press, 1994.
- Göçek, Fatma Müge. *Burjuvazinin Yükselişi İmparatorluğun Çöküşü*. Çev. İbrahim Yıldız. Ayraç Yayınları: Ankara, 1999.
- Ingham, Patricia. *The Language of Gender and Class: Transformation in the Victorian Novel*. London ve New York: Routledge, 1996.
- Kaplan, Mehmet. “Finten Piyesinde Çatışan Şahıslar, Değerler ve Hayaller”. *Hisar* 567. (Şubat 1980). 7-10.
- Kudret, Cevdet. “Finten Üzerinde Shakespeare Etkileri”. *Varlık* 524. (15 Nisan 1960). Cilt 27. 10-11.
- Mahgoob, İdris Nasr. Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Konusunu İslâm Tarihinden Alan Piyesleri. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Kürsüsü, İstanbul, 1977. Yayımlanmamış doktora tezi.
- Mardin, Yusuf. *Abdülhak Hamid’in Londrası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1976.
- McLeod, John. *Begining Postcolonialism*. Manchester ve New York: Manchester University Press, 2000.
- Mignon, Laurent. “Sömürge Sonrası Edebiyat ve Tanzimat Sonrası Edebiyat Üzerine Notlar”. *Elifbâlar Sevdası*. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 77-89.



- . *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2002.
- Nazım Hikmet. *Sanat ve Edebiyat Üstüne*. Haz. Aziz Çalışlar. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1987.
- Öner, Sâkin. *Abdülhak Hâmid Tarhan*. İstanbul: Toker Yayınları, 1974.
- Özdemir, Ahmet. *Abdülhak Hâmid Tarhan: Hayatı-Sanatı-Eserleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1997.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Parrilla, Vanessa. “Sati: Virtuous Woman Through Self-Sacrifice”.  
<<http://www.csuchico.edu/~cheinz/syllabi/asst001/spring99/parrilla/parr1.htm>>.
- Prakash, Gyan. “Postcolonial Criticism and Indian Historiography”. *Social Text*, No. 31/32, Third World and Post-Colonial Issues. (1992). 8-19.
- Perin, Cevdet. *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. İstanbul: Pulhan Matbaası, 1946.
- Rabkin, Gerald. “Shakespeare Our Ideologist”. *Modern Language Studies*, Vol. 18, No. 2. (Spring 1988). 3-22.
- Sâfi, İhsan, haz. *Karlar Altında Nevbahar: Lüsyen Tarhan’ın Hatıraları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- Said, Edward W. “The Clash of Definitions”. *Identities: Race, Class, Gender and Nationality*. Haz. Linda Martín Alcoff ve Eduardo Mendieta. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 333-35.
- . *Kültür ve Emperyalizm*. Çev. Necmiye Alpay. İstanbul: Hil Yayın, 2004.
- . *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları*. Çev. Berna Ülner. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967.
- Shaw, Wendy M. K. *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*. Çev. Esin Soğancılar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Singh, Jyotsna G. *Colonial Narratives / Cultural Dialogues: “Discoveries” of India in the Language of Colonialism*. London: Routledge, 1996.
- . “Review of Shakespeare in India”. *Theatre Journal*, Vol. 41, No. 1. (March 1989). 113-14.

- . “Different Shakespeares: The Bard in Colonial/ Postcolonial India”. *Theatre Journal*, Vol. 41, No. 4, Theatre and Hegemony. (December 1989). 445-58.
- Sinha, Mrinalini. “Britishness, Clubbability, and the Colonial Public Sphere: The Geneology of an Imperial Institution in Colonial India”. *The Journal of British Studies*. Vol. 40, No. 4, At Home in the Empire. (October 2001). 489-521.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2001.
- Tanural, Âlişan Reşit, haz. *Ölümünden Sonra Hâmid*. İstanbul: Tefeyyüz Kitaphanesi, 1938.
- Tansel, Fevziye Abdullah, haz. *Husûsî Mektuplarına Göre Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları: Sabr u Sebat / İçli Kız / Liberte / Yedigâr-ı Harb*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- . *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 2: Cünûn-ı Aşk / Yabancı Dostlar*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- . *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 3: Duhter-i Hindû / Finten*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- Uğurcan, Sema. *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Eserlerinde Tarih*. İzmir: Akademi Kitabevi, 2002.
- Uysal, Sermet Sami. *İşte Gerçek Yahya Kemal: Yahya Kemal’le Sohbetler*. İstanbul: İnkılâp ve Aka, 1972.
- Veenstra, Jan R. “The New Historicism of Stephen Greenblatt: On Poetics of Culture and the Interpretation of Shakespeare”. *History and Theory*. Vol. 34, No. 3. (October 1995). 174-98.
- Young, Robert J. C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995.
- Zabus, Chantal. “On the Practice of ‘Rewriting’ at the End of the Twentieth Century”. <<http://www2.univ-reunion.fr/~ageof/text/74c21e88-323.html>>.

## ÖZGEÇMİŞ

Sevim Kebeli, 1982 yılında Kastamonu’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Karabük’te tamamladı. 2004 yılında Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden lisans derecesini aldı. Aynı yıl, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde yüksek lisans eğitimine başladı.